

# « VERBATIM »

(/)



Eelise N'Dri / Sandrine Appiah

# Tisser, travestir, traduire

## *Verbatim*, Numéro 4 (2024)

### Dans ce numéro :

*Ventriloquer Hersant la louve : réaffirmation d'un discours misogyne dans Renart le Contrefait*,  
Madeline Tessier (Université McGill) (**À VENIR**)

*Se transformer pour se retrouver : le rôle authentifiant du travestissement dans La Minotaure de  
Maël Maréchal*, Juliette Rolland-Apergis, Autrice 2 (Université McGill)

*Mère-solitude d'Émile Ollivier : travestir le genre de l'enquête pour traduire la complexité du réel*,  
Ophélie Proulx-Giraldeau (Université McGill)

*Le texte en drag : une nouvelle métaphore pour penser la traduction au-delà de la binarité*, Lu Zhang  
(Université Sorbonne Nouvelle, laboratoire CLESTHIA)

*Tous droits réservés.*

### DANS CE NUMÉRO

---

- > AVANT-PROPOS (/NUMERO4/AVANTPROPOS)
- > SE TRANSFORMER POUR SE RETROUVER : LE RÔLE AUTHENTIFIANT DU TRAVESTISSEMENT DANS LA MINOTAURE DE MAËL MARÉCHAL (/NUMERO4/ROLLANDAPERGIS)
- > MÈRE-SOLITUDE D'ÉMILE OLLIVIER : TRAVESTIR LE GENRE DE L'ENQUÊTE POUR TRADUIRE LA COMPLEXITÉ DU RÉEL ([HTTPS://REVUEVERBATIM.CA/NUMERO4/PROULX-GIRALDEAU](https://revueverbatim.ca/numero4/proulx-giraldeau))
- > LE TEXTE EN DRAG : UNE NOUVELLE MÉTAPHORE POUR PENSER LA TRADUCTION AU-DELÀ DE LA BINARITÉ (/NUMERO4/ZHANG)

## À PROPOS

---

*Verbatim* est la revue numérique de l'Association des étudiant·e·s en littératures de langue française, en traduction et en création inscrit·e·s aux études supérieures de l'Université McGill (ADELFIES). Fondée en 2021, elle se veut un lieu de valorisation et de diffusion des travaux des jeunes chercheur·euse·s par la publication des actes du colloque étudiantin annuel de l'ADELFIES, d'où le nom *Verbatim*. Dans une visée de démocratisation et de cocréation de la recherche, cela signifie que les articles mis en ligne ont été enrichis par les questions et réflexions du public (universitaire ou non), des collègues étudiant·e·s ainsi que des professeur·e·s ayant participé à l'événement. La revue offre également aux étudiant·e·s l'occasion de se familiariser avec le processus éditorial.

Chaque numéro s'articule autour d'une thématique spécifique pouvant être abordée sous l'angle des études littéraires, de la traduction, de la création ou de toute autre discipline connexe (histoire, philosophie, théâtre, cinéma). Les corpus de toutes les époques et de tous les genres sont les bienvenus.

La revue *Verbatim* est dirigée par un comité éditorial composé d'étudiant·e·s des cycles supérieurs, incluant les organisateur·trice·s du colloque dont les actes sont à paraître.

## COMITÉ ÉDITORIAL

---

Gabriel Armellin (Université McGill)

Élisabeth Chevalier (Université McGill)

Lilas Imbaud (Sorbonne Université)

Clara Joubert (Université McGill)

Madeline Tessier (Université McGill)

Madeleine Têtu (Université McGill)



NUMÉRO ACTUEL (/NUMERO3)

COLLOQUE DE L'ADELFIES (/COLLOQUE2023)

PROTOCOLE DE RÉDACTION (/PROTOCOLE)

COMITÉ (/COMITE)

CONTACT (/CONTACT)



SUIVEZ-NOUS



<https://www.facebook.com/revueverbatim>



<https://www.instagram.com/adelfies.mcgill>



<mailto:revueverbatim@gmail.com>

 (<https://www.mcgill.ca/litterature/fr/activites-etudiantes/association-etudiante-adelphies>).

Propulsé par Drupal (<https://www.drupal.org>)

# « VERBATIM

(/)

## Avant-propos

Qu'on brode ou qu'on emmêle, qu'on masque ou qu'on (dé)voile, qu'on déguise ou qu'on maquille, la pratique littéraire peut s'apparenter à un (dés)habillement. À l'occasion du quinzième anniversaire de son colloque étudiantin annuel, l'Association des étudiant(e)s en langue et littérature françaises inscrit(e)s aux études supérieures de l'Université McGill (**ADELFI**S) a souhaité rendre hommage le 17 mars 2023 à son département et à ses trois disciplines phares – la littérature, la création et la traduction – en les interrogeant au prisme de deux métaphores vestimentaires : le tissage et le travestissement.

Le thème du **tissage** parcourt la littérature depuis l'Antiquité, avec Pénélope trompant ses prétendants (Homère, *Odyssée*, II) ou Arachné défiant Minerve au métier à tisser (Ovide, *Métamorphoses*, VI), jusqu'à nos jours. Loin de constituer une activité manuelle anodine, il apparaît dans ces textes comme une véritable production artistique, portant mise en abyme et réflexion métopoétique. Le mot « texte » ne vient-il pas du latin *textum*, étoffe, tissu ? Pour composer son texte, l'auteur-ice entremêle différentes voix, tisse ensemble motifs et références, laissant alors aux lecteur-ices le soin de trouver la bonne distance d'observation – contemplation de la fresque ainsi produite dans son ensemble ou analyse à la loupe de sa composition (technique de tissage du fils de trame et de chaîne, types d'entrecroisements) – mais aussi de poursuivre le tissage pour rattacher

cette étoffe à la toile plus vaste de son contexte sociopolitique, littéraire... voire de s'en inspirer pour réaliser sa propre tapisserie. Les figures de tisserand·es littéraires sont multiples (personnages, auteur·ices, lecteur·ices) et appellent différentes perspectives d'analyse : lectures sociologiques, métapoétiques ou comparatistes, théories du dialogisme et de l'intertextualité, de la lecture, de la recherche-crédation...

Le **travestissement**, pour sa part, peut être appréhendé au sens large de déguisement c'est-à-dire comme une manière de se vêtir qui n'est pas conforme à un code vestimentaire donné, un accoutrement qui délaisse la fonction socialement normée du costume pour devenir un habillement permettant l'exploration d'une subjectivité<sup>[1]</sup>. Ses fonctions sont diverses : instrument de ruse, signe d'un trait de personnalité... La pratique du déguisement est constamment renouvelée par les personnages, qui explorent les possibilités de (dé)voilement qu'elle représente. Plus spécifiquement, le travestissement renvoie au *cross-dressing* lorsque les personnages s'habillent avec les vêtements associés au genre opposé et déclenchent ainsi renversements de situation et quiproquos. À ce travestissement intradiégétique s'ajoute, à un niveau extradiégétique, le « travestissement textuel » qu'ont employé certaines autrices (comme George Sand et Colette), pour qui la construction d'un éthos ou d'un « masque pseudonymique » représentait un moyen d'accéder à un statut auctorial, mais aussi de « s'auto-engendrer en tant que sujet écrivain <sup>[2]</sup> ». Le texte lui-même peut se travestir lorsqu'il joue avec les frontières ambiguës des genres littéraires ou lorsqu'il recourt au masque de la (pseudo)traduction. Il peut également travestir d'autres œuvres du canon littéraire via un détournement parodique ou des jeux d'intertextualité. La traduction elle-même, tant en son sens restrictif de passage d'une langue à l'autre (traduction interlinguale) que dans l'acception plus large de « traduction intersémiotique » (ou « interprétation des signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques<sup>[3]</sup> »), peut apparaître comme un travestissement : les métaphores vestimentaires abondent dans le discours sur la traduction, notamment autour de la notion controversée de fidélité.

Les quatre contributions rassemblées ici, initialement présentées lors de la quinzième édition du colloque de l'ADELFIES, interrogent littérature, création et traduction à l'aune du tissage et du travestissement pour sonder ce que ces disciplines ont de protéiforme, composite et subversif.

Dans son article « Ventriloquer Hersant la louve : réaffirmation d'un discours misogyne dans *Renart le contrefait* », Madeline Tessier montre que le déguisement masculin de l'héroïne du roman *Renart le Contrefait* ne mène pas, comme on pourrait le croire, à un renversement des codes genrés du Moyen Âge, mais plutôt à une réaffirmation de la vision misogyne de la femme véhiculée par la littérature médiévale. Tel un ventriloque, le narrateur-auteur de *Renart le Contrefait* use d'un travestissement discursif : usurpant la manière de s'habiller et de penser pro-féminine de l'héroïne, il ridiculise celle-ci pour mieux réduire la femme au silence.

Au contraire, le travestissement prend une fonction subversive dans un roman contemporain comme *La Minotaure* qu'analyse ici Juliette Rolland Apergis dans « Se transformer pour se retrouver : le rôle authentifiant du travestissement dans *La Minotaure* de Maël Maréchal ». Dans le cas du personnage bigenre de Maréchal, déconstruire les normes vestimentaires permet de refléter les différentes facettes d'une individualité éclatée.

Ophélie Proulx-Giraldeau nous mène du travestissement du personnage à celui du texte. Dans son article « *Mère-Solitude* d'Émile Ollivier : travestir le genre de l'enquête pour traduire la complexité de la réalité », elle étudie la manière dont le roman d'Émile Ollivier brouille les codes du genre littéraire de l'enquête qui, de la résolution d'une intrigue, devient ici une illustration de la situation narrative opaque des personnages. Elle montre également comment cette impression d'opacité et de complexité du réel naît d'un tissage où s'entremêlent histoire individuelle et histoire collective, différentes instances narratives ainsi que le rationnel et l'inexplicable.

Portant la métaphore vestimentaire sur le terrain de la traduction, Lu Zhang étudie l'histoire de cette pratique littéraire au prisme de l'emploi de l'image de la femme pour évoquer le texte traduit ou à traduire. Dans son article « Le texte en *drag* : une nouvelle métaphore pour penser la traduction au-delà de la binarité », elle montre la possibilité de sortir d'une vision rigide (ou binaire) de la traduction en y réfléchissant à la lumière de la figure du ou de la drag.

L'équipe de *Verbatim* tient à souligner le soutien du Département des littératures de langue française, de traduction et de création, de l'Association des étudiant.e.s en littératures de langue française, en traduction et en création inscrit.e.s aux cycles supérieurs (ADELFIES), ainsi que de l'Association étudiante des cycles supérieurs de l'Université McGill (AÉCSUM), et à les en remercier chaleureusement. Ce numéro n'aurait pu exister sans le travail du comité organisateur du colloque de mars 2023.

---

[1] Roland Barthes, *Le système de la mode*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Points », 2014, p. 25.

[2] Alexandra Arvisais, « Le masque et la mascarade au féminin », *Spirale*, n° 240, 2012, p. 59.

[3] Roman Jakobson, « On Linguistic Aspects of Translation », dans Lawrence Venuti (éd.), *The Translation Studies Reader*, Londres et New York, Routledge, 2012, p. 126-131.

## DANS CE NUMÉRO

---

- > AVANT-PROPOS (/NUMERO4/AVANTPROPOS)
- > SE TRANSFORMER POUR SE RETROUVER : LE RÔLE AUTHENTIFIANT DU TRAVESTISSEMENT DANS LA MINOTAURE DE MAËL MARÉCHAL (/NUMERO4/ROLLANDAPERGIS)
- > MÈRE-SOLITUDE D'ÉMILE OLLIVIER : TRAVESTIR LE GENRE DE L'ENQUÊTE POUR TRADUIRE LA COMPLEXITÉ DU RÉEL ([HTTPS://REVUEVERBATIM.CA/NUMERO4/PROULX-GIRALDEAU](https://revueverbatim.ca/numero4/proulx-giraldeau))
- > LE TEXTE EN DRAG : UNE NOUVELLE MÉTAPHORE POUR PENSER LA TRADUCTION AU-DELÀ DE LA BINARITÉ (/NUMERO4/ZHANG)

## COMITÉ ÉDITORIAL

---

Gabriel Armellin (Université McGill)

Élisabeth Chevalier (Université McGill)

Lilas Imbaud (Sorbonne Université)

Clara Joubert (Université McGill)

Madeline Tessier (Université McGill)

Madeleine Têtu (Université McGill)





Propulsé par Drupal (<https://www.drupal.org>)

# « VERBATIM »

(/)

ACCUEIL (/)

NUMÉRO ACTUEL (/NUMERO5)

NUMÉROS ANTÉRIEURS (/ARCHIVES)

COLLOQUE (/COLLOQUE2024)

PROTOCOLE DE RÉDACTION (/PROTOCOLE)

COMITÉ (/COMITE)

CONTACT (/CONTACT)

## **Se transformer pour se retrouver :** le rôle authentifiant du travestissement dans *La Minotaure* de Maël Maréchal

Dans son récit *La Minotaure*<sup>[1]</sup>, Maël Maréchal fait de la littérature un espace malléable, propice à la réinvention. Le travestissement est au cœur de ce premier roman, où un·e narrateur·ice<sup>[2]</sup>, particulièrement terrifié·e par l'idée de vivre, témoigne de son enfance à travers des notes pour essayer de comprendre la source de ses effrois. Il s'agit d'un faux dialogue avec une amie décédée prénommée Maude. L'œuvre inaugure le lancement de la collection « Queer » aux éditions Tryptique. Dirigée par Pierre-Luc Landry, celle-ci propose des œuvres « qui inventent une littérature impossible à ignorer et à classer, qui contestent les idées reçues, les impasses politiques et les identités fixes, des œuvres d'art aussi révolutionnaires que bienveillantes<sup>[3]</sup>. » Avec *La Minotaure*, Maréchal répond à cette vocation contestatrice en faisant du travestissement un thème principal, transgression nécessaire à la représentation de l'identité multiple de la protagoniste, mais aussi un outil d'écriture visant à faire éclater certaines conventions langagières et littéraires. Pourtant défini en tant que forme de déguisement, voire de dénaturant<sup>[4]</sup>, le travestissement, autant thématique que stylistique, représente la seule façon pour la narratrice, voire pour toute personne ne trouvant pas sa place au sein d'un système binaire, d'exister de manière authentique.

D'emblée, le travestissement fait écho à la performativité du drag. Quand on pense au travestissement, souvent, on pense aux travesti·e·s, c'est-à-dire des hommes qui se déguisent en femmes, et des femmes qui se déguisent en hommes. Bien évidemment, le drag constitue un phénomène plus vaste et complexe que cela. Selon Luca Greco et Stéphanie Kunert, le terme drag « désigne ainsi couramment des pratiques d'incarnation genrées liées aux (sub)cultures lesbiennes, gaies, trans' et queer<sup>[5]</sup> » Malgré la simplicité du rapprochement entre travestissement et déguisement vestimentaire, il y réside une forme de vérité historique. Dans son article sur les femmes artistes travesties, Liza Petiteau souligne que dès le XVII<sup>e</sup> siècle, le travestissement renvoie à une forme de tromperie vestimentaire<sup>[6]</sup>. Les gens qui se travestissaient le faisaient généralement en enfilant les habits du sexe opposé. Chez les femmes, cela témoigne surtout d'un désir d'émancipation. En effet, Petiteau relève que par « l'appropriation d'un élément masculin des plus communs, [...] les femmes affirment leur désir de ne plus être confinées à l'espace exclusif du foyer familial, et réclament les mêmes droits sociaux que les hommes<sup>[7]</sup> ». Ainsi, dès ses prémices, le travestissement se dote d'un pouvoir transgressif qu'il utilise afin de déconstruire l'hétéronormativité de l'identité de genre et, par le fait même, de la discrimination inhérente au système binaire. Jérôme Carrié soutient que le système binaire « des catégories sexuées cloisonne et oppose, voire provoque un déterminisme sur le plan des représentations, des pratiques et des comportements sociaux<sup>[8]</sup> », ce qui mène à toutes sortes d'inégalités et d'actes violents dirigés envers les individus qui ne s'y identifient pas. La protagoniste, ainsi que l'autaire<sup>[9]</sup> de *La Minotaure*, fait partie de ces derniers. Elle évoque :

Je suis toujours triste lorsque les hommes ne voient en moi qu'une femme. Ils ne comprennent pas que *mon genre est pluriel*, que je puisse partager avec eux une tradition masculine sans être uniquement un homme. [...] À mes yeux, cette double condition est ce qui me permet d'être complète et *d'apparaître dans le réel*. J'existe en ce monde dans la *traversée des genres*. [...] Je ne peux pas choisir entre être un homme ou être une femme, car ce serait choisir entre une moitié de cœur et l'autre. J'ai besoin des deux pour vivre (*LM*, 126-127).

Le terme « traversée » reflète le travestissement au cœur de l'identité de la protagoniste qui, face à un système souhaitant à tout prix diviser les choses et les gens en deux catégories distinctes et statiques, se situe dans un entre-deux fluide, voire une forme de mélange, de cafouillis. Bref, le travestissement, par définition, renvoie à une forme de mensonge par le biais d'un déguisement, ce qui se révèle être une échappatoire pour les gens de la communauté queer<sup>[10]</sup>. *La Minotaure* présente la nécessité de travestir le système binaire, autant identitaire que langagier, pour l'affranchissement personnel de la protagoniste, ce qui passe par une déconstruction de ce même système. Sous la plume de Maréchal, le travestissement connaît une extrapolation sémantique visant à complexifier son rapport à la performativité du masculin et du féminin. Suggérant que les identités de genre sont beaucoup plus alambiquées, multiples et éclatées, le récit cherche à transgresser le système qui réduit celles-ci à une forme binaire.

La déconstruction du système binaire passe par une fragmentation qui se déploie chez Maréchal de manière symbolique et thématique, ainsi qu'en affectant l'écriture et la structure romanesque, qui se présente sous forme de fragments. Selon Alain Montandon, « [l]e fragment est défini comme le *morceau* <sup>[11]</sup> *d'une chose brisée*, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète, morcelée\_\_ ». Chez Maréchal, cette chose que l'on brise est la conception du genre comme quelque chose de bi-dimensionnel, et ce, autant par rapport au fond qu'à la forme de l'œuvre. La fragmentation que propose l'auteur vient ouvrir d'autres possibilités représentatives. L'incomplétude se voit inversée; il ne s'agit pas de l'identité non-binaire qui est inachevée, mais c'est plutôt cette vision dichotomique du genre qui présente des lacunes, enclouonnant chaque individu au sein de catégories limitées et restrictives. Au sein du récit, l'objet du miroir agit comme le symbole par excellence de cette destruction régénératrice.

Omniprésent dans le roman, celui-ci représente une violence effectuée contre l'identité hétéroclite de la narratrice qui souhaite le faire éclater en morceaux. Il la brutalise en reflétant une réalité binaire dans laquelle elle n'existe pas : « L'expérience du miroir me traumatise. Mon reflet ne semble jamais être le bon. Entre lui et moi, il y a une incoïncidence, un accident de réel, un étouffement » (*LM*, 30). Cet extrait souligne la nature trompeuse et violente du reflet. Le mot « expérience » indique qu'au-delà de la sphère matérielle, le miroir s'inscrit dans la vie de la narratrice de manière sociale et universelle. Il représente ainsi une « fiction totalitaire », imposée par la société et ses normes (*LM*, 31). Le miroir renvoie à la protagoniste une image sociale, soit celle construite par la binarité du monde auquel elle appartient malgré elle ; une image fautive, incomplète. Elle exprime : « je tente de voir derrière mon reflet, mais je ne sais pas ce que je vois, je n'en cerne même pas les formes. J'existe, pourtant, je possède chaleur et organes, je projette maints amours et désirs, mais je n'apparais nulle part » (*LM*, 30). Les mots « formes », « chaleur » et « organes » suggèrent une matérialité indissociable à son existence qui est absente du reflet normatif. La protagoniste continue en évoquant :

Me voir dans les vitrines des magasins me fait craindre d'avoir enfilé *les mauvais vêtements au matin*. Je ne dois pas rester trop longtemps devant elles, sinon mes gestes deviennent désarticulés, mon corps se remplit d'arrêts sur image. (*LM*, 30. Je souligne.)

Le reflet rappelle l'impératif de performativité qui régit l'identité de genre, comme le soutient Judith Butler dans *Trouble dans le genre* (1990) :

Le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigide, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être<sup>[12]</sup>.

Butler effectue une distinction entre « performance » et « performativité », soutenant que la *performance* suppose un sujet préexistant, alors que la *performativité* réfute la notion même d'un sujet, faisant référence à « un processus de répétition et de citation de normes<sup>[13]</sup> ». Autrement dit, la performativité fait survenir le sujet. Le genre n'est donc pas une performance, selon la théoricienne, puisque les identités qu'il imite, soit le masculin et le féminin, n'existent pas préalablement. Ainsi, nous serions tous des travesti·e·s devant nos miroirs, en nous conformant à l'image sociale qui correspond à notre sexe biologique. Justement, selon Butler, les pratiques de drag ou de travestissement mettent en lumière le caractère artificiel et fabriqué du genre, révélant ainsi les normes et les cadres patriarcaux qui le régissent. Butler souligne le pouvoir qui réside dans la subversion interne d'un système qu'on cherche à déconstruire, c'est-à-dire, dans ce cas-ci, ce que Butler nomme la matrice hétérosexuelle<sup>[14]</sup>. Le travestissement, entre autres, permet de subvertir cette dernière en démontrant son caractère construit, artificiel et imitatif. De manière similaire, la *performance* à laquelle fait face la protagoniste, qui se dit être « atteinte de personnages multiples » (*LM*, 122), se manifeste à l'extérieur des catégories restreintes (c'est-à-dire homme ou femme) imposées par le miroir. Le travestissement qui la sauve se traduit donc par l'éclatement de ce dernier.

La brisure du miroir laisse place à une représentation de l'hybridité qui correspond à l'identité de la narratrice. Celle-ci l'exprime :

Pour des gens comme moi, Maude, *des gens au genre double*, qui se sentent en même temps beau et belle, émue et ému, qui sont dépassé·e·s par leur langue si sexiste, par leur double socialisation et de fille et de garçon, l'espace public est un écartèlement et un vide qui nous engouffre jusqu'à nos espoirs, nos familles, nos intimités. Il faudrait casser tous les miroirs. (*LM*, 31. Je souligne.)

L'affirmation de soi n'est possible qu'en faisant éclater les miroirs. Il y a un profond désir d'appartenir au réel, mais à sa propre réalité, c'est-à-dire celle qu'elle construirait de toutes pièces, celle d'une « simultanité » (*LM*, 126). Lors d'une conversation autour de son roman, Maréchal exprime qu'iel détient une emprise sur le réel quand iel se décale de celui-ci<sup>[15]</sup>. Puisque le reflet qui cherche à la cloîtrer dans une binarité ne parviendra jamais à incarner l'hétérogénéité de son identité, la protagoniste doit trouver, voire se (dé)construire un autre reflet. Ce reflet fragmenté et pluriel est celui du personnage de la Minotaure.

Dans la mythologie, le Minotaure est un monstre à corps d'homme et à tête de taureau, prisonnier d'un labyrinthe. La bête incarne donc déjà une forme d'hybridité, qui engendre, dans l'œuvre de Maréchal, un rapport au travestissement, étant une créature ni tout à fait humaine, ni tout à fait animale. Elle oscille entre les deux, son existence n'est possible que par le biais d'une pluralité, d'un collage identitaire. La protagoniste trace ce lien d'emblée : « C'est moi, dans mon dénuement le plus extrême. Je suis une bête mythique et hybride née de la matière de deux mondes » (*LM*, 53). Maréchal se réapproprie cette figure monstrueuse pour en faire une image rédemptrice. La protagoniste décrit ainsi cette figure :

La Minotaure, c'est ce qui reste de moi lorsqu'il ne reste plus rien de moi, lorsque je perds tout, lorsque j'ai l'impression de mourir, lorsque je me trouve au bout de mon dénuement, de ma perte, de mes hantises. C'est mon surgissement. Ma pulsion de vie. Ma doublure. [...] C'est mon *reflet hors des miroirs*. La très belle échappée-bête. (LM, 53-54. Je souligne.)

La Minotaure lui permet de fuir une interprétation concrète ou stable de sa personne, tout comme elle lui permet d'échapper aux attentes des structures sociales. La créature ne cherche pas à dissimuler ou à fuir son hétérogénéité, au contraire elle l'enlace, l'accueille à bras ouverts, puisqu'elle en a besoin pour survivre, pour être. Comme l'indique Maréchal lors d'un entretien avec Pierre-Luc Landry, la Minotaure constitue une bête d'apaisement et de secours<sup>[16]</sup>. La nature plurielle de son identité devient permissive, vivante et généreuse. En outre, la réappropriation d'un personnage mythologique offre un sens nouveau au travestissement et à la transformation. Maréchal le relève iel-même, remarquant que désormais, la Minotaure n'est plus prisonnière du labyrinthe : elle bouge, vivant une autre vie que celle régie par la restriction<sup>[17]</sup>.

La réécriture en général, particulièrement celle d'un mythe, constitue un outil fort pertinent pour critiquer et renouveler le sens original d'une histoire ou d'un personnage. Dans son mémoire sur la monstruosité et la mythologie sur deux œuvres de Nelly Arcan, Pascale Joubi l'énonce avec lucidité : « Réécrire un mythe créerait donc un espace où l'ancien donne naissance à un nouveau imprégné par un imaginaire formé parfois en dehors de la doxa et toujours en réponse à elle<sup>[18]</sup> ». La reconfiguration d'un personnage mythologique connu participe à la création de ce nouvel imaginaire du travestissement. La réimagination constitue un outil de construction identitaire multipliée et hétéroclite, plutôt qu'univoque et universelle. Le travestissement devient donc une réinvention, détenant « un pouvoir de *décatégorisation et de recatégorisation*<sup>[19]</sup> » sur les éléments qu'il s'approprie et transgresse. Ici, cet élément est l'image terrifiante de l'hybridité, pour en faire un symbole de rédemption identitaire. Maréchal reprend cette figure et la transforme, afin de représenter une identité de genre qui ne parvient pas à exister au sein d'un système binaire. La narratrice raconte : « Je me regarde dans le miroir. Je porte un crâne animal, peut-être celui d'un bovidé : il a deux cornes. [...] Devant la glace, *je m'exerce* à faire des grimaces effrayantes en montrant les dents. » (LM, 26. Je souligne.) Le monstrueux devient une armure, voire une identité pour la protagoniste, qui se pratique à l'incarner ou à l'imiter. L'acte de s'exercer à grimacer devant son miroir rappelle la performativité du genre, présentée ici sous l'angle de l'hybridité d'une bête, probablement la Minotaure. Enfin, le fait de féminiser la créature renforce l'aspect innovateur de l'écriture de l'autaire. Cette réappropriation singulière met en lumière la malléabilité, non seulement des personnages et des images littéraires, mais également de l'écriture en soi.

Le travestissement s'inscrit au sein même de l'œuvre littéraire, puisque Maréchal propose une écriture matérielle et malléable. Au travers du récit, la protagoniste tente sans cesse de « contourner un langage qui [la] réduit au silence<sup>[20]</sup> ». Elle remarque : « Les mots ne suffisent pas, ma vie a besoin d'une autre forme. D'une *langue-matière* » (LM, 112. Je souligne). Dans son article « Écriture matière : a text that

matters », Karinna Quinn développe le concept d'une écriture matière, qu'elle décrit entre autres comme « a call for all bodies to write themselves, as they find themselves, in this moment, now », et comme une écriture « that is queered and queering<sup>[21]</sup> ». Cette *queerness*<sup>[22]</sup>, exprimée de plusieurs façons, est contenue dans son hybridité. Teresa de Lauretis soutient également cette idée d'un lien inextricable entre l'individu et le langage : « bodies [do not] exist apart from the discursive order, from language or *representation*<sup>[23]</sup> ». La référence à la représentation soulève une problématique plus large, soit celle des limitations représentatives des identités queer, qui ne correspondent pas au schéma univoque et dichotomique qu'impose la binarité inhérente à la langue française et à sa grammaire genrée. En somme, si l'on considère le langage comme étant malléable et non comme une entité immuable, on s'offre la possibilité de renverser les schèmes de pensée dichotomiques à travers l'écriture et de renouveler les possibilités créatrices de la littérature.

D'une part, l'écriture joue un rôle d'échappatoire pour la narratrice, étant un moyen pour elle de façonner une nouvelle réalité par les moyens de son imaginaire. L'écriture et la littérature lui permettent de travestir le caractère soi-disant universel et singulier du réel. Cette transgression propose donc une version éclatée, complexe de son appartenance au monde. L'écriture est dotée d'une qualité salvatrice. La narratrice dit à Maude : « Cette adresse à toi m'est nécessaire pour réussir à traverser des espaces et des temps violents *sans me perdre, sans m'étioler* » (*LM*, 67. Je souligne.) La référence à l'espace et au temps, dans cet extrait, suppose que l'écriture a une influence notable sur iels, agissant sur elleux de manière concrète. Cela dit, les mots lui font aussi violence : « Les mots finissent toujours par faillir au réel » (*LM*, 112). L'écriture elle-même doit donc se travestir, trouver une forme innovée et innovante qui puisse refléter sa réalité fragmentée.

Maréchal propose un renversement des conventions littéraires et langagières. En premier lieu, l'écriture de Maréchal cherche à repousser les limites de la binarité de la langue, en supposant que celle-ci représente un danger et une violence identitaires envers la communauté queer. S'inspirant de la féministe et théoricienne Monique Wittig, qui stipule, selon Butler, qu'il y a une « plasticity of the real to language », que le « language has a plastic action upon the real<sup>[24]</sup> », Maréchal travestit la langue en lui octroyant une qualité foncièrement matérielle, entre autres car c'est par l'entremise de la langue et de l'écriture que la narratrice parvient à habiter le réel, en consignait sa vie sous la forme d'un livre. Dans son œuvre *Le chantier littéraire* (2010), qui se veut une réflexion sur le travail de l'écrivain et des enjeux autour de la langue, Wittig relève : « Le langage projette des faisceaux de réalité sur le corps social. Il l'emboutit et le façonne violemment<sup>[25]</sup> ». La binarité de la langue serait le poison et son travestissement, le remède. Dans son travail, Wittig procède à une fragmentation de la langue, jusqu'à ce qu'il « éclate, ouvert à des mutations infinies, libérant une *subjectivité non pas duelle mais plurielle*<sup>[26]</sup> ». Cet ébranlement littéraire et créatif se déploie, chez Maréchal, par l'entremise de certaines techniques linguistiques de brouillage du genre, tel l'emploi du point médian, et de pronoms non-binaires, comme « illes » : « Illes sont dévasté·e·s par des siècles d'aliénation. [...] Illes ont besoin d'aide. C'est mon rôle. Je suis la dévouée, je suis le fils, je suis la boxeuse, je suis l'inatteignable, la protégée des dieux » (*LM*, 19). Au-delà de l'utilisation d'un pronom non-binaire, cet extrait exemplifie bien la subjectivité plurielle de l'identité queer. La narratrice est un tableau de mots et d'images hétérogènes. De plus, cette citation déploie une stratégie d'alternance qui vient brouiller linguistiquement la division binaire

entre les genres (la protagoniste est *le* fils, *la* boxeuse – un après l'autre, voire les deux en même temps). Tout comme Wittig, Maréchal nous rappelle que nous n'existons jamais à l'extérieur de la langue et qu'au contraire, nous y sommes circonscrit·e·s.

En second lieu, Maréchal travestit la structure romanesque traditionnelle temporelle du roman et transforme, de cette manière, l'art de raconter. Le roman ne suit aucune structure narrative linéaire ; plutôt, l'histoire se voit racontée en fragments, créant un chaos spatio-temporel. Notamment, la protagoniste revient à son enfance, où elle relate le début de son rapport à l'écriture. Elle se rappelle la violence de son père :

Une ostie de folle! Comme ta mère, tabarnak! Pourtant je me démène. Dans le garde-robe de ma chambre, sur l'étagère, je pose la dactylo de l'ostie de folle, j'allume une lampe de poche, ferme la porte, puis écris. *Je lie des mots ensemble*, nos mots, d'une folle à l'autre. C'est mon secret. J'écris. (LM, 46. Je souligne).

Dans cet extrait, elle évoque ce souvenir au présent, comme si elle était en train de le vivre, mais à d'autres moments, elle parle à l'imparfait de son passé, et même au futur comme le démontre la citation suivante : « Je *perdrai* toutes ces bêtes, Maude, *au fil des années* » (LM, 48. Je souligne). La numérotation aléatoire des pages participe également à cette ambiguïté, certaines pages étant numérotées alors que d'autres non, sans incitatif logique. En outre, le métadiscours récurrent du roman sur la littérature renforce le caractère non-linéaire de l'histoire. C'est ainsi que l'héroïne parvient à répondre à son besoin d'exister en dehors de la norme, autant au sens littéral que littéraire. La citation suivante exemplifie ce propos :

Parce qu'une des bêtes a dit les *bons mots* au bon moment [...] qui ont balayé de leur simplicité et de leur innocence les éclats de verre et de miroir sur ma peau [...]. J'aurai enfin appris à sortir de l'histoire. Je serai extradiégétique. Je serai écrivaine. (LM, 159. Je souligne).

De là toute l'habileté de l'autaire, qui réconcilie deux apparentes contradictions, soit celle d'échapper à l'histoire tout en étant celui ou celle qui l'écrit. Là réside aussi, à mon sens, toute la beauté des possibilités du travestissement qu'iel déploie. C'est inévitablement à travers la même matière qui nous opprime et nous restreint que nous pouvons créer un authentifiant sentiment d'appartenance, de liberté. Le mot « écrivaine » se travestit en soi, se dotant de plusieurs définitions ; au-delà de la définition propre au fait d'écrire des histoires, écrivaine signifie ici s'écrire, s'inventer, s'auto-définir (et se redéfinir) de manière continue. À cet égard, la narratrice définit son identité en rapport à la littérature : « C'est tissage de récits impossibles à défaire; leurs brins entrelacés constituent ma matière et me donnent forme en ce monde » (LM, 127). Elle est constituée d'histoires au-delà d'être un thème pilier de l'œuvre, puisqu'au cœur des réflexions troublées de la protagoniste, le travestissement se traduit aussi par une déconstruction du genre littéraire et de l'écriture narrative, qui permet de nouveaux espaces et de nouvelles manières de se raconter.

L'extrapolation sémantique du travestissement dont témoigne le roman met en lumière l'importance non seulement de la représentation, mais également de la reconfiguration de cette dernière. L'œuvre de Maréchal répond à la nécessité, selon Marie-Hélène Bourcier, de « repenser le travestissement<sup>[27]</sup> ». Leslie Feinberg, une militante transgenre, stipule que « it is our<sup>[28]</sup> entire spirit – the essence of who we are – that doesn't conform to narrow gender stereotypes<sup>[29]</sup> », et que « the glue that cements these diverse communities together is the defense of the right of each individual to *define themselves*<sup>[30]</sup> ». Au-delà de constituer une performance ou encore une façon de modifier la façon dont on est perçu, le travestissement permet de se sculpter à son image, qu'importe soit-elle. Pour la narratrice de *La Minotaure*, le travestissement passe par une forme de collage d'éléments disparates. Elle exprime : « Je suis une photographie de Diane Arbus. Je suis le sang dans l'œil de Nan Goldin. Je suis la colonne vertébrale brisée de Frida Kahlo » (*LM*, 79). Les œuvres où les artistes qu'elle énumère font toutes écho au travail complexe et souffrant, voire violent, de l'autoreprésentation. Celle de la protagoniste s'effectue par l'entremise de l'écriture, qu'elle décrit comme une continuation de son corps, de son essence identitaire :

Je me regarde dans le grand miroir de la salle de bain de mon enfance. Une minuscule excroissance est fichée dans mon œil gauche, comme un bouton. J'essaie de la retirer. Il en sort des racines de gingembre et deux gousses d'ail. Puis, je crache deux stylos. (*LM*, 121)

Au-delà d'un lieu d'appartenance, l'écriture lui est un lieu d'existence. Elle s'intègre à son corps, mais aussi à ses sens ; les références au gingembre et à l'ail rendent l'image vivante d'odeurs, de goûts. Les stylos, symbole de l'écriture, font littéralement *partie* d'elle. En conclusion, le travestissement dépasse son rapport à l'identité de genre ou l'identité sexuelle, pour se rallier de manière plus élargie à une façon fragmentée et hybride de se définir (par) soi-même.

Dans le texte de Maréchal, le travestissement du genre, autant celui de l'identité que celui ayant trait à la littérature, sert à se rapprocher d'une authenticité, personnelle et artistique. Il devient synonyme de fragmentation, de multiplicité et de (re)création. Le roman révèle le rôle que peut jouer le travestissement – la transformation, la transgression – au cœur d'un renouvellement représentatif. Petiteau mentionne que si l'on réfléchit au travestissement par rapport à l'identité en général, ne se limitant pas à l'angle de l'identité de genre, ce concept « ne devient alors ni tout à fait homme ni tout à fait femme, mais un *lieu de création permanente*<sup>[31]</sup> ». L'identité gagnerait à être représentée, artistiquement, dans la multitude et la complexité, plutôt que dans une unicité simpliste. Il faut pousser les limites de ce que l'on considère irreprésentable, au sein de l'art, quitte à rendre confus notre public, à le déstabiliser dans ses attentes. Afin d'évoquer la multitude contenue dans l'identité queer, Beatriz Preciado emprunte une expression de Deleuze et Guattari, celle d'une « déterritorialisation<sup>[32]</sup> » du sujet; ce mot extirpé d'un champ lexical géographique, ou du moins qui a trait à l'espace, rappelle la qualité malléable et façonnable de l'identité et, au même moment, de sa représentation. « Au-delà, souligne une fois de plus Petiteau, de la simple légitimation du corps transsexuel, on accède au statut hybride du sujet et par là même de l'œuvre d'art<sup>[33]</sup> ». Ainsi, lorsque la narratrice demande, à la fin de l'œuvre, si on doit « craindre toutes les déchirures, (...) tous les débordements » (*LM*, 176), Maréchal répond que non, qu'au contraire, on devrait les encourager absolument et urgemment.

---

[1] Maël Maréchal, *La Minotaure*, Québec, Triptyque, coll. « Queer », 2019, p. 112. Les prochaines références à l'œuvre de Maréchal seront identifiées par *LM* suivi du numéro de page, entre parenthèses.

[2] Lae narrateur·ice est bigenre, mais s'accorde la plupart du temps au féminin, ce que je ferai dans le reste de cet article.

[3] Triptyque, « Queer – Éditions Triptyque », Groupe Nota Bene, [Queer | Groupe Nota bene](http://groupenotabene.com/collection/queer) [Consulté le 4 novembre 2021]. (<http://groupenotabene.com/collection/queer>)

[4] Dictionnaire Larousse, « Travestissement », *Larousse*, [Définitions : travestissement - Dictionnaire de français Larousse](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/travestissement/79321) (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/travestissement/79321>). [Consulté le 27 décembre 2022].

[5] Luca Greco et Stéphanie Kunert, « Drag et performance », *Encyclopédie critique du genre*, 2016, p. 222. Greco et Kunert expliquent comment, bien qu'héritières du travestissement, les pratiques drag « le complexifient » en le dotant d'une « perspective performative et plus clairement politique. »

[6] Liza Petiteau, « Drôles de femmes artistes en costume d'homme – Femmes artistes travesties dans l'art contemporain : Subversion, revendication identitaire ou échappatoire ? », dans Mariane Léonard, *Femmes sur la scène publique : visibilités subversives*, vol. XIII, n° 1, Montréal, FéminÉtudes, 2008, p. 14.

[7] *Ibid.*

[8] Jérôme Carrié, « Du jeu à la norme : l'art du travestissement », *Empan*, vol. I, n° 65, Toulouse, Érès, 2007, p. 16.

[9] Ce néologisme réfère à Maréchal en tant qu'auteur·ice non-binaire.

[10] À partir de cette idée, il y a un parallèle à faire avec les théories sur le *passing*, phénomène défini par Daniel G. Renfrow comme un ensemble de « *cultural performances in which individuals perceived to have a somewhat threatening identity present themselves or are categorized by others as persons they are not* ». À la base un phénomène racial, le *passing* est désormais employé pour évoquer toute instance où l'on parvient à se faire présenter comme ce que l'on n'est pas. En outre, ce concept est devenu « un instrument de dénonciation », non pas des individus qui y participent, mais du système en soi dont les différentes catégorisations binaires les discriminent. Ainsi, la narratrice de Maréchal, en trouvant chez le travestissement un refuge identitaire, élucide les failles d'un système qui ne lui permet pas d'exister tel qu'elle est. (David G. Renfrow, « A Cartography of Passing in Everyday Life », *Symbolic Interaction*, vol. 27, n° 4, p. 488.)

[11] Loïc Bourdeau (citant Alain Montandon), « L'écriture comme impératif et autofiction mythologique dans *Prague* de Maude Veilleux et *La Minotaure* de Mariève Maréchal », dans Alexandrina Mustățea (dir.), *Écriture. Réécriture. Palimpseste. Traduction*, vol. 1, n° 26, Roumanie, Editura Universității din Pitești, 2019, p. 47. Je souligne.

[12] Judith Butler, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 2007 [1990], p. 158.

[13] Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'oeuvre de Judith Butler », *Recherches féministes*, vol. XX, n° 2, 2008, <https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2007-v20-n2-rf2109/017606ar/#:~:text=%C3%80%20l%27instar%20d%27Austin,un%20genre%20f%C3%A9minin%20ou%20masculin> (<https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2007-v20-n2-rf2109/017606ar/#:~:text=%C3%80%20l%27instar%20d%27Austin,un%20genre%20f%C3%A9minin%20ou%20masculin>)

[14] Comme le soutient Baril, à travers ses nombreux écrits, « Butler emploie plusieurs termes pour désigner cette hétérosexualité reproductive obligatoire », dont *matrice hétérosexuelle*. (*Ibid.*)

[15] Pierre-Luc Landry, « Discussion autour de *La Minotaure*, avec Maël Maréchal et Pierre-Luc Landry », *Opuscules – Littérature québécoise mobile*, 43 min 18 s, 2019, En ligne. <https://opuscules.ca/article-audiotheque?article=233237> (<https://opuscules.ca/article-audiotheque?article=233237>).

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.* Ce commentaire de l'autaire suggère qu'au-delà du contexte interne de son roman, soit l'histoire en soi où la figure mythologique réappropriée échappe au « labyrinthe » en refusant de céder aux violences que lui infligent les normes binaires du genre et en osant se définir à l'extérieur du périmètre tracé par celles-ci, la Minotaure connaît une échappatoire à l'extérieur de l'oeuvre elle-même, puisque la réécriture ouvre des discussions réflexives sur l'identité de genre et la déconstruction du système binaire.

[18] Pascale Joubi, *Mythes et monstres dans Folle et À ciel ouvert de Nelly Arcan*, mémoire de maîtrise, 2014, Université de Montréal, p. 36.

[19] Dominique Kunz Westerhoff, « Introduction », dans Dominique Kunz Westerhoff (dir.), *Mnémosynes – La réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Genève, Georg, 2009, p. 20.

[20] *Ibid.*, p. 6.

[21] Karinna Quinn, « Écriture matière : a text that matters », *TEXT*, vol. XIX, n° 31, 2015, p. 2-3.

[22] Bien qu'il ne se limite pas à cette définition, le terme « queer », selon le lexique canadien de la diversité sexuelle et de genre, se dit d'« une personne dont l'orientation sexuelle ou l'identité de genre diffère de la vision binaire normative des genres et des sexualités ». (Gouvernement du Canada, « Queer », *Lexique de la diversité sexuelle et de genre*, <https://www.btb.termiumpplus.gc.ca/publications/diversite-diversity-fra.html>) (<https://www.btb.termiumpplus.gc.ca/publications/diversite-diversity-fra.html>) [Consulté le 29 avril 2024]

[23] Teresa de Lauretis, « THE VIOLENCE OF RHETORIC: Considerations on Representation and Gender », dans Teresa de Lauretis, Indiana, *Indiana University Press*, coll. « Theories of Representation and Difference », 1987, p. 36. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzmbz> (<https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzmbz>). Je souligne.

[24] Judith Butler, *Gender Trouble*, New York, Routledge, 2007 [1990], p. 158., citant Monique Wittig.

[25] Diane G. Crowder et Sandra Daroczi, « Biographie », Monique Wittig, <https://www.moniquewittig.com>.

[26] Catherine Rognon-Ecarnot, « Poétique et politique du travestissement dans les fictions de Wittig », *Regards complémentaires*, 1999, p. 4. Je souligne.

[27] Marie-Hélène Bourcier, « Des « femmes travesties » aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 10, 1999, p. 128.

[28] Au nom de la communauté trans.

[29] Leslie Feinberg, *Transgender Warriors – Making History from Joan of Arc to RuPaul*, Boston, Beacon Press, 1996, p. xi.

[30] *Ibid.* Je souligne.

[31] Liza Petiteau, *op. cit.*, p. 16.

[32] Beatriz Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politiques des "anormaux" », *Multitudes*, vol. 12, n° 2, 2003, p.20.

[33] *Ibid.*

## DANS CE NUMÉRO

---

- > AVANT-PROPOS (/NUMERO4/AVANTPROPOS)
- > SE TRANSFORMER POUR SE RETROUVER : LE RÔLE AUTHENTIFIANT DU TRAVESTISSEMENT DANS LA MINOTAURE DE MAËL MARÉCHAL (/NUMERO4/ROLLANDAPERGIS)
- > MÈRE-SOLITUDE D'ÉMILE OLLIVIER : TRAVESTIR LE GENRE DE L'ENQUÊTE POUR TRADUIRE LA COMPLEXITÉ DU RÉEL ([HTTPS://REVUEVERBATIM.CA/NUMERO4/PROULX-GIRALDEAU](https://revueverbatis.ca/numero4/prooux-giraldeau))
- > LE TEXTE EN DRAG : UNE NOUVELLE MÉTAPHORE POUR PENSER LA TRADUCTION AU-DELÀ DE LA BINARITÉ (/NUMERO4/ZHANG)

Détentrice d'un baccalauréat en *Liberal Arts* de l'Université Concordia, Juliette Rolland-Apergis est candidate à la maîtrise en littérature à l'Université McGill, dans le profil de recherche-crédation. Son mémoire se penche sur la représentation du viol dans la littérature contemporaine, employant la figure mythologique de la Méduse comme intermédiaire par lequel aborder cet enjeu. Les deux volets du travail (critique et création) s'intéressent au renouvellement, en littérature, de la façon de représenter la femme violée, qui s'inscrit dans une réappropriation de la colère et la violence féminines au sein de l'écriture et de l'imagination.

### POUR CITER CET ARTICLE

---

Rolland-Apergis, Juliette. « Se transformer pour se retrouver : le rôle authentifiant du travestissement dans *La Minotaure* de Maël Maréchal », *Verbatim*, n° 4 (2024), [en ligne].  
<<https://revueverbatim.ca/numero4/rollandapergis>>





# « VERBATIM

(/)

## *Mère-Solitude* d'Émile Ollivier :

travestir le genre de l'enquête pour traduire  
la complexité du réel<sup>[1]</sup>

*« Tout, ici, tourne court. Et quand tu crois découvrir le fond du sens, aussitôt tout se défait ; toute affirmation l'instant d'après se soupçonne. Les fils, dans cet espace labyrinthe, filets serrés et remaillés avec un cortège de nouements et de dénouements, conduisent inmanquablement à des simulacres de portes, à des fausses sorties. Que faire<sup>[2]</sup> ? »*

Depuis les années 1980, on constate une tendance claire dans les travaux consacrés à l'œuvre d'Émile Ollivier (1940-2002) : ce sont les interprétations thématiques, identitaires et biographiques qui dominent. Si l'on associe presque automatiquement cet auteur d'origine haïtienne à l'écriture migrante, son travail renferme cependant une complexité formelle déroutante qui mérite une attention particulière. Parmi ses œuvres qui prennent une forme plus expérimentale, le roman *Mère-Solitude* se démarque par sa structure narrative qui s'inspire de l'enquête. À la manière d'une enquête sociologique placée sous le signe de la fiction, le roman aborde les questions identitaires

tout en faisant interagir l'intime avec le social : ce n'est pas la vie d'Ollivier qui est au cœur du sujet. Au contraire, c'est la constellation de témoignages de ses personnages qui forme l'expérience du réel d'un individu en quête de ses origines familiales.

Si le lecteur s'attend à retrouver les paramètres habituels du récit d'enquête, c'est-à-dire une énigme qui s'éclaircit peu à peu grâce au travail d'un enquêteur, il se voit vite dérouté par une accumulation de mystères qui ne font qu'opacifier le récit. Le roman repose ainsi sur la structure de l'enquête traditionnelle qu'il s'agit ensuite de faire éclater. On pourrait donc dire qu'avec *Mère-Solitude*, Ollivier s'amuse à brouiller les frontières du genre littéraire, qu'il *travestit* l'enquête.

Pour mieux comprendre ce que j'entends par enquête « travestie », je situerai d'abord les enquêtes d'Ollivier par rapport au roman d'enquête traditionnel avant de me pencher plus en détail sur le texte de *Mère-Solitude* pour en dégager les innovations formelles. Je m'intéresserai principalement à trois procédés d'écriture qui relèvent de la méthode du tissage, c'est-à-dire : le tissage entre l'histoire individuelle et l'Histoire collective, le tissage entre différentes instances narratives et, enfin, le tissage entre la logique et l'inexplicable. Il s'agira de démontrer comment le travestissement de l'enquête permet à l'auteur de traduire la complexité d'un réel à la fois chaotique et multidimensionnel.

### **L'enquête « travestie » : une rencontre entre tradition et innovation**

Publié en 1983, *Mère-Solitude* est le deuxième roman<sup>[3]</sup> d'Émile Ollivier. Comme le montrent les documents d'archives<sup>[4]</sup>, il lui aura fallu près de dix ans pour élaborer ce récit complexe qui met en scène la déconfiture de la famille Morelli. Le roman se dessine d'abord comme une enquête policière : le protagoniste, Narcès Morelli, se transforme en enquêteur pour examiner le contexte entourant la mort tragique de sa mère, Noémie Morelli. À l'âge de dix ans, il a été témoin de sa pendaison sur la place publique de Trou-Bordet<sup>[5]</sup>, mais il n'a jamais été en mesure de comprendre pourquoi on avait réservé à sa mère ce terrible sort. Âgé de dix-huit ans, il se tourne vers Absalon Langommier, le domestique de la famille, afin qu'il lui révèle les secrets familiaux. Le témoignage d'Absalon ouvre aussitôt la porte sur une forêt de souvenirs qui lie le destin de Narcès à celui de son pays. Comme le dit si bien Absalon : « Toute mort évoque d'autres morts<sup>[6]</sup>. » (*MS*, 44)

Si la prémisse est plutôt simple, le récit se brouille au fil des pages. Les énigmes, les morts et les témoignages s'accumulent dans un chaos relatif qui rend la lecture souvent difficile et éloigne le lecteur de la trame narrative principale. Par exemple, dans les premières pages du récit, l'assassinat d'un certain paléontologue nommé Edmond Bernissart et le suicide de l'oncle Sylvain Morelli s'ajoutent au mystère initial de la pendaison de Noémie Morelli. Le récit dévie ensuite vers l'histoire des origines d'Absalon, des mutineries menées à Trou-Bordet depuis les débuts de la colonisation, d'une invasion de lézards dans le jardin de la demeure familiale et sur le passé des ancêtres Morelli

au XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Ces déviations ont aussi pour effet de compliquer le décodage du texte. Pour mieux comprendre ce qui fait la singularité de cette enquête « travestie », il importe donc de situer le travail d'Ollivier de façon plus générale dans ce genre littéraire.

Selon Todorov, le récit d'enquête ou d'énigme se résume à deux éléments de base, soit : « l'histoire [d'un] crime et l'histoire [d'une] enquête<sup>[7]</sup> ». Comme il l'explique dans *Poétique de la prose*, cette dualité narrative se constitue d'une « première histoire, celle du crime [qui] est terminée avant que ne commence la seconde<sup>[8]</sup> », et d'une deuxième histoire, où « les personnages [...] n'agissent pas [mais] [...] apprennent<sup>[9]</sup>. » À cela, Luc Boltanski ajoute que pour qu'il y ait enquête, il faut que le crime constitue une *énigme*. Dans son essai *Énigme et complots*, il explique : « l'énigme est [...] une singularité [...], mais une singularité ayant un caractère que l'on peut qualifier d'*anormal*, qui tranche avec la façon dont les choses se présentent dans des conditions supposées *normales*<sup>[10]</sup> ». Pour appartenir au récit d'enquête, le roman doit ainsi mettre en scène un événement énigmatique et anormal qui détonne ou se « détache » de son univers diégétique ordonné dit « normal ». Il serait juste d'affirmer que *Mère-Solitude* est un roman d'enquête : l'histoire du crime correspond au récit des événements ayant mené à la pendaison de Noémie Morelli sur la place publique. L'histoire de l'enquête équivaut à celle de Narcès qui tente d'élucider le mystère de ses origines familiales au rythme du témoignage d'Absalon Langommier. Quant à l'énigme, elle émerge du contexte nébuleux entourant la pendaison de Noémie Morelli.

À ces caractéristiques s'ajoutent cependant d'autres règles qu'Ollivier préfère transgresser : une méthode qui a pour effet de brouiller l'horizon d'attente du lecteur<sup>[11]</sup>. Par exemple, alors qu'on s'attend habituellement à retrouver certains personnages clefs (une forme de détective, un ou des coupables et une ou des victimes) le roman abandonne graduellement les figures archétypales d'enquêteur et de témoin pour faire place au groupe en tant que réel moteur du récit. En ce qui concerne le témoignage d'Absalon, il se dilue tranquillement dans une rumeur polyphonique aux voix parfois anonymes. C'est chaque habitant de Trou-Bordet qui, en quelque sorte, se transforme en témoin. Par conséquent, plus l'enquête avance, plus le protagoniste s'éloigne d'un coupable potentiel et moins le lecteur est en mesure d'assembler les différentes pièces du puzzle. De plus, alors qu'on pourrait croire que l'enquête se dénoue nécessairement de façon surprenante, grâce à une démarche logique, le roman d'Ollivier brouille les pistes de résolution possible et tend vers l'inachèvement. Dans l'enquête que mène Narcès, il ne semble y avoir ni coupable, ni dévoilement spectaculaire. Si, dans le récit d'enquête traditionnel, la surprise finale est paradoxalement attendue par le lecteur, chez Ollivier, il se retrouve quelque peu déçu face à une histoire sans clôture. Dans l'univers de *Mère-Solitude*, « l'histoire [...] est un perpétuel recommencement de meurtres, de pillages, de violations des droits humains, de catastrophes<sup>[12]</sup> ». Comment identifier l'unique coupable d'une mort qui, en réalité, est liée à la mort d'un peuple entier ?

On reconnaît dès lors l'influence qu'ont pu avoir certains écrivains d'avant-garde sur le style d'écriture innovateur d'Ollivier. Comme en témoignent des notes dactylographiées conservées au fonds d'archives Émile Ollivier (Université de Montréal), l'auteur s'inspire des expérimentations formelles des écrivains du Nouveau Roman, comme Robbe-Grillet, pour créer des univers qui nous invitent à revoir les paramètres qui façonnent notre expérience du réel. Plus exactement, dans ses notes Ollivier écrit : « il est impérieux de voir [...] non les couleurs, mais les contours. [...] Dans [*La jalousie*] Robbe-Grillet ne décrit pas les phénomènes (actes ou comportements), mais les contours et les distances entre les personnages<sup>[13]</sup>. » Chez Robbe-Grillet, on ne peut connaître la réalité qu'indirectement : ce ne sont plus les personnages qui sont décrits, mais l'ombre qui les entoure. De la même manière, ce n'est plus le crime ou le coupable qui intéresse Ollivier dans *Mère-Solitude* : ce sont plutôt les marges de l'enquête qui sont au centre de ses récits. Ce sont les relations entre les personnages, les souvenirs diffus, les événements historiques remontant à plusieurs générations, les rêves étranges et les anecdotes inouïes qui façonnent l'enquête.

Si Ollivier témoigne de son intérêt pour le Nouveau Roman ou, plus précisément, pour l'écriture de Robbe-Grillet<sup>[14]</sup>, il ne cherche pourtant pas à aller plus loin que lui dans la déconstruction de la forme. En effet, il tente plutôt de renouer avec une certaine narrativité « lisible » tout en restant fidèle à son désir de créer de la nouveauté par une forme langagière singulière. Autrement dit, d'un côté, Ollivier réitère son intérêt pour les formes plus « classiques » de l'écriture en s'inspirant de certains aspects du schéma d'enquête traditionnel pour faire évoluer son récit. De l'autre, il crée un langage singulier et une œuvre empreinte de nouveauté, il joue avec les codes de la narrativité en usant de ruses formelles (oscillations narratives, ellipses, inachèvement, répétitions). C'est donc dire qu'Ollivier a un pied dans la tradition et un dans l'exploration. Il se détache de la forme classique du roman d'enquête, mais ne la renie pas entièrement : il entre plutôt en « relation » ou en dialogue avec le genre.

Comme le souligne Dominique Viart dans son texte « Comment nommer la littérature contemporaine<sup>[15]</sup> ? », il semble que la littérature contemporaine soit investie justement d'un projet de mise en relation avec les formes de littératures passées. Plus précisément, Viart soutient que :

À l'inverse des dernières Avant-gardes qui, radicalisant le geste moderne, avaient constitué la littérature en *clôture* (sur elle-même, dans son intransitivité), en *césure* (dans une recherche de singularité indépendante des autres espaces de la pensée) et en *rupture* (avec les esthétiques du passé), la littérature contemporaine française fait au contraire montre de son ouverture à de nouveaux champs : au monde extérieur et aux disciplines qui l'envisagent. Elle développe des *relations*<sup>[16]</sup>.

Les propos de Viart permettent d'éclairer le positionnement d'Ollivier face à la forme traditionnelle du roman d'enquête. S'il se présente comme un héritier des expérimentations formelles des nouveaux romanciers comme Robbe-Grillet, son œuvre n'est pourtant pas radicalement en marge de la tradition. Contrairement à celle de ses prédécesseurs, l'écriture d'Ollivier n'est pas « autonome, intransitive, autoréférentielle, solitaire [...], voire "célibataire"<sup>[17]</sup> ». Plutôt, l'auteur écrit « avec la littérature du passé<sup>[18]</sup> » : il s'inspire de la forme de l'enquête et se l'approprie de manière à créer une forme nouvelle. Ce qui intéresse l'auteur, c'est entrer en relation avec les formes littéraires passées pour les dépasser et les repenser qui intéresse l'auteur. Comme Ollivier le dit lui-même : « Le nouveau roman nous a appris le langage de la rupture : rupture avec la linéarité de l'espace et du temps, rupture avec le populisme, rupture avec le héros moralisant... Que devient alors la littérature ? Qu'est-ce qu'elle peut faire<sup>[19]</sup> ? » Selon lui, l'écrivain devrait s'intéresser à « l'après » Nouveau Roman ; continuer à réfléchir à de nouvelles manières de penser la littérature et, surtout, ne pas s'arrêter à ce qui a déjà été fait.

Par conséquent, si Ollivier n'est pas en rupture totale avec la tradition, il pige dans la « boîte à outils<sup>[20]</sup> » des auteurs comme García Márquez ou Beckett pour créer sa propre manière de mettre en récit. À la lumière des propos de Dominique Viart, il serait juste d'affirmer que l'écriture d'Ollivier entre à la fois en relation avec les formes « classiques » et avec la rupture proposée par les avant-gardes ou les auteurs du Nouveau Roman. Dans *Mère-Solitude*, l'enquête devient, en quelque sorte, « intertexte » : un clin d'œil à une structure bien connue du lecteur. De Conan Doyle à Robbe-Grillet, Ollivier dialogue avec les éléments formels qui l'inspirent pour travestir l'enquête à sa manière.

## **Des procédés d'écriture relevant du tissage**

Parmi les différentes innovations formelles qui se trouvent dans le texte d'Ollivier, on en distingue trois que l'on peut rapprocher de la méthode du tissage ou de l'enchevêtrement : (1) tissage entre histoires individuelles et histoire collective, (2) tissage entre instances narratives et (3) tissage entre logique et inexplicable. D'une part, ces procédés participent au travestissement de l'enquête traditionnelle ; ils complexifient la progression de l'intrigue et brouillent les pistes de résolution possibles. D'autre part, grâce à eux, Ollivier parvient à traduire la complexité du réel de Trou-Bordet : un réel où les énigmes se multiplient, et ce, sans s'inscrire dans la démarche d'élucidation ordonnée qu'exige le récit d'enquête traditionnel.

*Tissage entre histoires individuelles et histoire collective*

Dans son désir de rester fidèle au schéma d'enquête traditionnel, Émile Ollivier se sert de l'énigme comme élément déclencheur de son roman *Mère-Solitude*. Mais rapidement, le schéma se complexifie. En effet, le texte est ponctué par un retour en enfance alors que Narcès, le protagoniste se souvient avoir interrogé sa mère Noémie au sujet de l'identité de son père. Ce souvenir enclenche aussitôt chez lui un état de nostalgie profonde : l'évocation de cette anecdote lui rappelle le contexte à la fois mystérieux et tragique qui entoure toujours la mort de sa mère. En s'interrogeant sur les événements qui auraient mené à ce qu'elle soit pendue sur la place publique, Narcès plonge à nouveau dans ses souvenirs. Cette fois-ci, il se remémore « un dimanche de novembre poisseux » (MS, 12) de 1979, le jour où le paléontologue Edmond Bernissart a été assassiné.

Dans le premier chapitre du roman, Émile Ollivier propose ainsi au lecteur trois énigmes coup sur coup. D'abord, il y a la question des origines paternelles de Narcès. Puis, le mystère entourant la mort tragique de sa mère. Enfin, il y a l'assassinat de Bernissart. Ces énigmes, le lecteur s'en doute bien, sont liées : « Toute mort évoque d'autres morts. » (MS, 44) Or, le troisième souvenir a de particulier qu'il semble ne pas avoir de rapport, à première vue, avec le drame familial du protagoniste. Edmond Bernissart est victime d'un attentat lors d'une de ses conférences sur l'extinction des dinosaures et les mystères du cosmos. On comprend que ce personnage aurait été « assassiné à cause des interprétations imprévues (figuratives) de ses propos sur les dinosaures<sup>[21]</sup> ». Son discours sur les dinosaures aurait plutôt été confondu avec le code utilisé par la rumeur publique pour désigner « les sbires d'un gouvernement en place depuis près d'un quart de siècle ». (MS, 19)

Une piste sociohistorique permet d'éclairer le rôle de ce paléontologue dans l'histoire de *Mère-Solitude*. Après avoir décrit la cohue qui a suivi le coup de feu dirigé vers Bernissart, le narrateur lie cet attentat à la mort de Jean-Jacques Dessalines en 1806. Encore une fois, la mort de Bernissart évoque une autre mort :

Jadis, il y a aujourd'hui soixante mille cent quarante-cinq jours de cela, le dix-sept octobre mil huit cent six, tous les manuels d'histoire le confirment, à six cents mètres de Tête-Bœuf, à Point-Rouge, mourait Jean-Jacques Dessalines, celui qui joua le rôle que l'on sait dans les fastes révolutionnaires. (MS, 22)

Pour le narrateur, l'assassinat de Bernissart s'inscrit dans une lignée de crimes qui remontent aux origines de l'histoire de Trou-Bordet. Comme Ollivier l'explique dans une entrevue avec Jean Jonassaint : « [toute] l'histoire de ce pays se résume dans une répétition de meurtre, de violence, de pillage<sup>[22]</sup>. » Des crimes qui, par le fait même, ont quelque chose de singulier, comme s'ils renvoyaient toujours vers le même meurtre, la même violence, le même pillage.

Ainsi s'enchevêtrent histoire nationale et histoire personnelle. Narcès va encore plus loin et décrit d'ailleurs sa quête comme étant précisément rattachée à celle de son pays : « Perdu dans les abysses de mes paysages intérieurs, je me suis assigné à moi-même cette exploration muette de mon passé et celui de mon pays. » (MS, 25) Tout au long du roman, les destins individuels et l'histoire nationale sont intimement liés. Selon Ollivier, ce nécessaire entremêlement s'explique car Trou-Bordet est un univers dont la structure est « inchangée depuis quatre siècles<sup>[23]</sup> » et où « tout se ramène au jeu tragique de l'éternel recommencement<sup>[24]</sup>. » Par conséquent, l'assassinat de Bernissart n'est que le premier exemple de ce perpétuel recommencement : sa mort, déjà liée à celle de Noémie Morelli, renvoie ici à « celle de tout un peuple<sup>[25]</sup> ».

Dans *Mère-Solitude*, l'énigme a donc une nature double : elle se dessine à la fois sur le plan personnel (Narcès cherche à élucider ses origines familiales) et sur le plan collectif (chaque énigme s'inscrit dans une lignée de crimes et de mystères beaucoup plus vaste). Pour reprendre les mots de Joëlle Vitiello, « les romans d'Ollivier oscillent entre les deux pôles d'un microcosme local et d'un macrocosme global<sup>[26]</sup> ». Cette dualité contribue à créer un brouillage plus général des énigmes qui tourmentent le protagoniste. Comment Narcès pourra-t-il parvenir à élucider un mystère qui s'inscrit dans l'histoire de son pays – une histoire qui, elle-même, est créée à partir d'une pluralité de perspectives sur le réel ? Certes, la grande Histoire, ou l'histoire « officielle » retient les batailles glorieuses, les exploits des héros de guerre. Cette version de l'histoire est datée, notée et inscrite dans les livres. Elle est enseignée à l'école. Mais la « petite histoire », quant à elle, se bâtit autour des abus d'un gouvernement totalitaire, de la violence, de la rumeur, du quotidien et de l'ordinaire. Elle s'inscrit dans l'oralité, dans le subjectif, dans les légendes et la folie. Narcès devra donc sans cesse négocier avec ce réel dédoublé pour parvenir à démêler le passé de sa famille. Après tout, comme le dit Luc Boltanski : « La recherche de la vérité doit [...] tenir compte d'une tension constante entre l'officiel et l'officieux<sup>[27]</sup>. »

Émile Ollivier construit alors son récit en faisant constamment interagir les multiples plans de la réalité entre eux. L'intérêt de ce tressage audacieux réside dans le fait qu'il ne tend pas vers la résolution de l'énigme. L'entremêlement de ces trois plans fait plutôt ressortir les correspondances entre les individus et les sphères qui les entourent : la famille, les proches, les voisins ou la société. Autrement dit, c'est avant tout ce qui relie les plans entre eux qui intéresse Ollivier. Contrairement au récit d'enquête traditionnel qui se fonde sur l'élucidation graduelle et linéaire de l'énigme, l'enquête d'Ollivier s'intéresse surtout à la « relation » entre les énigmes.

#### *Entremêlement des trames « officielle » et « officieuse »*

La trame narrative de *Mère-Solitude* donne naissance à une série d'éléments énigmatiques qui demeurent à jamais inexpliqués. En racontant l'histoire d'Astrel – grand-père de Narcès – et de sa femme Rebecca, on évoque la présence envahissante de lézards dans le jardin de la demeure

familiale, aussi surnommé « le jardin d'Absalon<sup>[28]</sup> ». C'est un lieu où « seules les plantes dont les racines ne [s'enfoncent] pas profondément dans le sol [peuvent] survivre. » (MS, 72) Il est intéressant de constater que ce qu'on pourrait appeler une « poétique des lézards » se dessine comme un filon qui s'entremêle graduellement au récit, au fur et à mesure que Narcès progresse dans son enquête. Si, habituellement, l'enquête évolue au rythme de l'élucidation, c'est plutôt l'inverse qui se produit ici : plus Narcès en apprend sur sa famille, plus les mystères s'accroissent en trame de fond.

Ainsi s'explique la présence des lézards. Bien qu'extrêmement familier avec la maison et ses alentours, Astrel Morelli dit ne jamais avoir pris connaissance d'un élément du jardin, c'est-à-dire d'un « perron dont les trois marches ne [conduisent] nulle part. » (MS, 73) Convaincu que ce mystérieux escalier mène – comme le veut la légende – tout droit vers la fortune d'un aïeul Morelli, « [enfouie] dans les profondeurs du sol » (MS, 74), Astrel développe une obsession qui consiste à creuser tous les jours dans le jardin. Cette fouille, qu'il mène avec acharnement, alimente les ragots des habitants des alentours. Elle s'accompagne également d'un envahissement graduel de lézards qui, au fur et à mesure qu'Astrel explore les profondeurs de la terre, surgissent d'un peu partout :

Ces grands lézards étaient avec [Astrel] d'une étonnante familiarité. [...] Il en avait sur les épaules, sur les genoux, ils s'aventuraient même à entrer sous les jambes de son pantalon. Astrel secouait alors le pied et marmonnait quelques mots inintelligibles pour les faire sortir. (MS, 84)

Rapidement, les lézards deviennent de plus en plus gros et de plus en plus agressifs avec le personnel de la maison. Ils ont également une emprise sur la santé de certains personnages qui les côtoient au quotidien. C'est Rebecca qui souffre le plus – jusqu'à en mourir – de la présence de ces bêtes. Accablée d'une étrange maladie, elle n'a plus que quelques jours à vivre : « vingt jours d'atroces souffrances. » (MS, 86) Son mal à la fois mystérieux et horrible est décrit comme suit :

Personne n'avait jamais entendu parler de cette forme de cancer atteignant directement la moelle épinière. Camphre, éther, morphine, rien n'arrivait à calmer les atroces douleurs qui la faisaient japper. Car elle jappait, en proie à de perpétuels délires. Ce sont les flammes que lancent les yeux des iguanes qui me consomment, disait-elle. Il y en a des milliers dans la chambre. (MS, 86)

Les lézards semblent liés à une force maléfique qui surgit des entrailles de la terre. Plus on creuse dans le sol, plus on se rapproche d'un danger. Les fondations de la maison s'enracinent dans une terre pourrie, qui, métaphoriquement, renvoie aux origines des Morelli. Hantés par leur fortune née des crimes coloniaux, ils ne peuvent se défaire de leur passé qui ternit leur réputation depuis des générations. Creuser dans la terre signifie déterrer le passé et réveiller les monstres endormis.

Cette « poétique des lézards » joue un rôle dans la progression du roman d'enquête d'Ollivier. Luc Boltanski, dans son analyse de la figure du complot, souligne qu'une certaine opposition entre un réel « officiel » et un réel « officieux » contribuerait à faire évoluer les récits d'énigmes : « À une réalité de surface, apparente mais sans doute illusoire, bien qu'elle ait un statut officiel, s'oppose une réalité profonde, cachée, menaçante, officieuse, mais bien plus réelle<sup>[29]</sup>. » Il ajoute que ce sont « [les] aventures du conflit entre ces réalités [...] [qui] constituent le fil directeur de l'ouvrage qu'on va lire<sup>[30]</sup>. » Si le roman d'Ollivier n'est pas, à proprement parler, un roman sur le complot, la trame narrative emprunte parfois des motifs qui s'y apparentent. Nous pensons notamment à la rumeur qui, systématiquement, nourrit une « contre histoire » sur les Morelli : une histoire qui se dessine comme une « contre réalité<sup>[31]</sup> ». La réflexion que propose Boltanski peut ainsi s'appliquer à celle d'Ollivier : la tension qui résulte des conflits entre les trames « réaliste » et « occulte » de *Mère-Solitude* participe à la progression de l'enquête. Par exemple, on croirait qu'à force d'enquêter sur les origines de la présence des iguanodons dans le « jardin d'Absalon », Narcès parviendrait enfin à découvrir ce qui a mené à la mort de sa mère. C'est en interrogeant continuellement les liens qui unissent ces trames opposées que l'enquêteur pourrait finalement résoudre l'enquête.

Il semblerait toutefois que, dans *Mère-Solitude*, les trames « officielle » et « officieuse » ne soient pas tout à fait en conflit. Dans le roman d'Ollivier, la « réalité de surface », sur laquelle Narcès enquête, ainsi que la « réalité cachée » des lézards semblent plutôt se *superposer*. En effet, la « poétique des lézards » donne à voir une nouvelle facette d'interprétation du réel, c'est-à-dire celle de l'inexplicable. Si le récit d'enquête traditionnel peut avoir comme objectif d'élucider cette trame obscure « secondaire » et de la faire advenir dans la « réalité de surface », il n'en est rien dans *Mère-Solitude*. Ces deux réalités se côtoient jusqu'à la fin du récit, elles se fondent l'une dans l'autre. À Trou-Bordet, l'inexplicable cohabite avec la logique. Aucune réalité ne prédomine sur l'autre ; les deux existent en même temps et possèdent la même valeur factuelle. Ainsi, bien que les lézards aient quitté le jardin d'Absalon après la mort d'Astrel Morelli, ils refont surface au moment où l'oncle Gabriel reprend les excavations abandonnées :

Naguère, [les lézards] avaient déserté la cour des Morelli, mais ils étaient revenus depuis que l'oncle Gabriel avait décidé de reprendre les fouilles abandonnées par son défunt père. Absalon avait sorti les instruments et, jusque vers quatre heures, sueurs, ahans, les pelles et les pioches blessaient les entrailles de la terre. (MS, 139)

L'auteur fait durer le mystère jusqu'à la fin. Par là même, Ollivier se réapproprie la manière dont les trames « officielle » et « officieuse » interagissent entre elles : ce n'est pas leur opposition qui constitue le fil conducteur du récit, mais leur cohabitation qui en fait la trame. Dans ce cas-ci, la « poétique des lézards » contribue bel et bien à faire progresser l'enquête, mais elle le fait en

nourrissant l'aspect insaisissable du récit que Narcès cherche à reconstituer.

### *Tissage entre diverses instances narratives*

Tout au long du roman, Ollivier saute d'une instance narrative à une autre en passant d'une narration autodiégétique à la première personne à une narration omnisciente à la troisième personne. Si le va-et-vient narratif devient un outil qui permet à Ollivier d'étoffer la relation entre une perspective subjective (personnelle) et une perspective omnisciente (macrocosmique) du réel, il contribue également à créer un brouillage narratif qui nourrit le caractère chaotique du récit et répond ainsi au chaos de Trou-Bordet.

Le récit s'ouvre d'abord sur une narration au « je » : « J'avais sept ans. Je troublais, en bon petit diable, la leçon de calcul du vieux père Anselme ; il piqua, comme seuls savent le faire les Blancs, une colère de braise. » (MS, 9) Quelques pages plus loin, le narrateur révèle son identité : « Parmi eux, moi, Narcès Morelli. » (MS, 17) Toutefois, dès que le lecteur se dit que Narcès sera son narrateur tout au long du récit, il tombe sur cette phrase écrite à la troisième personne : « Narcès Morelli était submergé d'angoisse. Il réussit à se frayer un chemin dans la panique et arriva, hors d'haleine, à sortir par le grand portail, sur le devant de la cour. » (MS, 23-24) Sans qu'il y ait un changement de paragraphe ou un quelconque signe pour annoncer une variation de narration, l'action est maintenant racontée par un narrateur apparemment omniscient. Le même narrateur décrit ensuite les détails de la pendaison de Noémie Morelli :

Les images qu'il a vues défilier cet après-midi éveillent, en lui, d'autres images. Cet après-midi de novembre poisseux lui rappelle un autre après-midi de novembre poisseux : place des Héros-de-l'Indépendance, un gibet, un corps de femme se balançant lentement au milieu d'insultes obscènes, de cris de haine et de crachats ; la poigne ferme d'Absalon, retenant un désir éperdu de fuite de ce garçonnet à culottes courtes. Noémie Morelli a expiré face aux tribunes du Champ-de-Mars où pullulaient jupes fleuries et guayabelles aux doux coloris. Absalon dit qu'il faut que ces images s'incrument dans sa mémoire. Ce souvenir brumeux remonte. La mort de Bernissart évoque une autre mort. Il marche à pas pressés vers sa demeure. Une larme de miséricorde pour Noémie Morelli ! (MS, 24)

Le fait qu'Ollivier ait choisi de décrire cette scène par une perspective omnisciente nous éclaire sur le fonctionnement de la mémoire et, surtout, sur ses failles. Précédemment, lorsque Narcès évoque le souvenir de sa mère, il ne se prononce pas sur sa pendaison. Sa pensée se détourne plutôt vers l'histoire d'Edmond Bernissart. Étant donné son très jeune âge, Narcès a très bien pu avoir oublié les détails de cet événement tragique. Cela dit, il serait tout aussi intéressant d'explorer la possibilité

selon laquelle le personnage aurait été incapable de se remémorer le jour de l'exécution de sa mère à cause du mécanisme de défense qui empêche certains traumatismes de refaire surface. Il aura donc fallu qu'une perspective omnisciente intervienne dans le récit pour que le lecteur accède à cette scène.

Si la narration omnisciente prend ici le relais pour décrire la pendaison de Noémie Morelli, cela n'aura été que pour quelques phrases. Dans un changement tout aussi soudain, le lecteur retrouve son narrateur initial à la page suivante : « Que puis-je dire de ce pays ? Que puis-je dire de cette ville ? Je suis né et j'ai grandi dans cette ville vomie par la mer, coincée par la montagne. » (MS, 24) Le lecteur est ainsi replongé dans la subjectivité de Narcès.

Mais cette perspective est limitée et, par le fait même, ne possède pas les mêmes « pouvoirs » que la voix omnisciente. Elle est rythmée par les émotions, les observations et les sensations de Narcès et transmet particulièrement l'angoisse que ressent le protagoniste devant la tâche qu'il s'est confiée : « Je m'apprête à affronter les terreurs de la nuit, nuit de gypse, nuit de novembre avec ses dents de gypse. [...] Je traverse d'un pas pressé la ville, règne de l'insensé. » (MS, 25) Dans ce passage, l'auteur choisi d'utiliser un vocabulaire qui renvoie à des images très vives, presque tranchantes. La narration à la première personne permet ainsi à Ollivier de mettre de l'avant les sensations vécues par son protagoniste. De ce fait, dans le premier chapitre, le mot « novembre » apparaît douze fois, tandis que l'expression « novembre poisseux/poisse/gluant » est utilisée neuf fois. Une expression qui associe le mois de novembre à la « nuit » et au « gypse » revient également à deux reprises (par exemple : « novembre poisseux avec ses dents de gypse et la misère. » (MS, 26) À la manière d'un refrain ou d'un mantra, l'univers sombre, inquiétant et gluant du mois de novembre ramène Narcès à son obsession originelle. Cette perspective, axée sur une expérience empirique du réel, renvoie directement à la temporalité cyclique du roman : une histoire où le recommencement lie perpétuellement les morts entre elles.

Trou-Bordet est littéralement *englué* dans un univers sombre et menaçant. En créant ce tissage ou cet entremêlement de diverses instances narratives tout au long du roman, Ollivier rappelle au lecteur que sa perception du monde se transforme selon notre point de vue. Dans ce cas-ci, le microcosmique rencontre le macrocosmique et la subjectivité rencontre l'omniscience. Tout se passe comme si l'on observait un objet photographié à la fois en contre-plongée et à vol d'oiseau : en découle un effet de lecture qui donne une sensation de vertige. Le lecteur devra donc toujours garder en tête que les scènes qu'on lui décrit ont de multiples revers : elles ne sont peut-être qu'apparences ou illusions. Tout au long du récit, il devra rester méfiant et valider les informations qu'on lui transmet. Selon la voix qui lui raconte l'histoire, le lecteur pourra parvenir à différentes conclusions. Ce qui est certain, c'est qu'aucune interprétation ne pourra satisfaire son besoin d'élucider le mystère entourant les origines familiales de Narcès.

**L'enquête travestie : une collection d'histoires**

Dans *Mère-Solitude*, l'enquête progresse selon divers procédés d'écriture s'inspirant de la méthode du tissage. D'une part, l'entremêlement des trames officielles et officieuses ainsi que le brouillage entre l'histoire collective et l'histoire individuelle multiplient les pistes de résolution possibles dans un chaos relatif. D'autre part, les instances narratives s'entremêlent pour donner vie à un récit toujours influencé par la subjectivité de l'observateur. Cette enquête qui travestit les règles du genre littéraire « [refuse] les modèles épistémologiques d'observation et d'enregistrements des faits, pour prendre en charge l'instabilité imprévisible du réel<sup>[32]</sup>. »

Selon le schéma d'enquête traditionnel, Narcès devrait pouvoir résoudre le mystère entourant la mort de sa mère une fois tous les éléments du puzzle rassemblés. Or, dans *Mère-Solitude*, l'enquête demeure inachevée ; Narcès reste profondément insatisfait, même après avoir découvert les circonstances entourant la mort de sa mère :

Maintenant qu'Absalon a parlé, bien qu'il ait dit tout ce qu'il savait sur ma famille, mon pays, sur les événements qui les ont bouleversés, je n'ai encore qu'une connaissance fragmentaire, faite d'addition de brèves images, de lambeaux de mémoire, de récits lacunaires, de sensations mal définies. Qu'importe maintenant ! Tenter de reconstituer ce qui s'est passé, ce serait un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés, incomplets d'un miroir. Il n'en résulterait qu'incohérence, dérision, idiotie. Sous la surface éclatée de tant d'histoires, il ne subsiste plus qu'un pays léproisé, se désagrégeant en poussière, en rien. (MS, 199)

Face à ce tableau fragmenté, la résolution du puzzle n'est plus suffisante pour conclure l'enquête ; il n'y a pas réellement d'image globale et complète qui permettrait de résoudre l'énigme de façon satisfaisante. Laurent Demanze propose toutefois une piste de réflexion tout particulièrement riche pour l'analyse de *Mère-Solitude* en soulignant que l'enquête contemporaine a ceci de particulier qu'elle s'apparente davantage à la *collection* qu'au puzzle.

Dans *Mère-Solitude*, les histoires s'assemblent pour former un tout hétérogène. Comme dans une collection de timbres, chaque élément est unique. Il a cependant été associé à d'autres objets par un collectionneur qui y aura vu un tout. De fait, la collection est fondamentalement subjective : elle n'a de sens ou de valeur que pour celui qui l'organise. Dans son roman, Ollivier propose une collection d'histoires lugubres, grotesques et misérables. Chacun de ces récits est singulier, mais appartient au même ensemble, c'est-à-dire à celui de la déconfiture des Morelli et de Trou-Bordet. Si Narcès est celui à qui on lègue une vaste collection de récits hétéroclites sur les Morelli, il devra ensuite y trouver un sens quelconque. Les récits qui composent *Mère-Solitude* ne sont plus « [...] les pièces d'un puzzle, dont la lecture recomposerait l'ensemble, mais une représentation complexe, fragmentaire et contradictoire du réel, quelque chose comme un portrait cubiste, qui fait éclater les

facettes et donne à voir en même temps des perspectives inconciliables<sup>[33]</sup>. » Ces récits, bien qu'ils soient tous uniques, ne font que répéter le même destin tragique. Dans ce cas-ci, c'est la mémoire qui collectionne les meurtres, les disparitions, les pillages. La mémoire, qu'elle soit celle d'Absalon, de Narcès ou de tous les habitants de Trou-Bordet, conserve précieusement le souvenir de tous ces événements parfois grotesques, mystérieux, humoristiques, mais toujours noirs.

---

<sup>[1]</sup> Le présent travail est une version écourtée de mon mémoire de maîtrise intitulé *L'enquête dans Mère-Solitude d'Émile Ollivier : brouillages et inachèvement* (2022). Cet article revisite l'hypothèse centrale de mon mémoire sous le signe du travestissement et du tissage. Le texte est en majeure partie le même : il en reprend plusieurs passages et analyses telles quelles.

<sup>[2]</sup> Émile Ollivier, *Mère-Solitude*, Paris, Albin Michel, 1983, p. 148. Désormais abrégé en (MS), suivi du numéro de la page.

<sup>[3]</sup> Au cours de sa vie, Ollivier publie sept romans et cinq recueils de nouvelles. La critique identifie généralement *Paysage de l'aveugle* comme un recueil composé de deux nouvelles. Cela étant dit, l'édition originale indique qu'il s'agit bel et bien d'un roman.

<sup>[4]</sup> En effet, le fonds d'archives Émile Ollivier (P0349) conservé à l'Université de Montréal contient une collection de manuscrits, de notes préparatoires, de correspondances, de photos et de plusieurs documents audiovisuels. Entre autres, ces archives témoignent du fait que la question migrante est relativement secondaire pour Ollivier et qu'il a tout fait pour s'inscrire dans une filiation plus large.

<sup>[5]</sup> Trou-Bordet est le nom de Port-au-Prince au début de la colonie. En choisissant cette ancienne appellation, Ollivier crée une forme de télescopage ou de condensation historique qui lie le passé colonial au présent. Ce détail participe au fait que tout semble arrêté et englué dans cet univers où rien de change depuis des générations.

<sup>[6]</sup> Émile Ollivier, *Mère-Solitude*, Paris, Albin Michel, 1983, p. 44. Désormais abrégé en (MS), suivi du numéro de la page.

<sup>[7]</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, p. 57.

<sup>[8]</sup> *Idem.*

<sup>[9]</sup> *Idem.*

<sup>[10]</sup> Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquête*, Paris, Gallimard, coll. «

Essais », 2012, p. 22.

<sup>[11]</sup> — Tel que théorisé par H. R. Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

<sup>[12]</sup> — Lucienne Nicolas, « Émile Ollivier », dans *Espaces urbains dans le roman de la diaspora haïtienne*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 240.

<sup>[13]</sup> — P0349/B1,5, « 9 novembre 1970 ».

<sup>[14]</sup> — Comme en témoignent ses calepins conservés aux archives, il puise non seulement ses inspirations dans le Nouveau roman, mais aussi chez les formalistes russes et chez des auteurs comme Joyce, Beckett, Faulkner ou Kundera : des noms d'auteurs éparpillés au travers de ses notes dont les œuvres participent à l'élaboration de son projet d'écriture. Ses inspirations dépassent d'ailleurs largement le domaine littéraire : Lacan, Freud, Bergman, Niki de Saint Phalle, et d'autres noms du domaine des arts, du cinéma, de la télévision, de la philosophie et de la psychanalyse s'immiscent dans ses réflexions. Ollivier apparaît comme un universitaire d'une grande curiosité et d'une vaste érudition.

<sup>[15]</sup> Dominique Viart, « Atelier littéraire : Comment nommer la littérature contemporaine », *Fabula*, [https://www.fabula.org/atelier.php?Comment\\_nommer\\_la\\_litterature\\_contemporaine](https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine) ([https://www.fabula.org/atelier.php?Comment\\_nommer\\_la\\_litterature\\_contemporaine](https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine)) [consulté le 6 avril 2022].

<sup>[16]</sup> — *Idem.*

<sup>[17]</sup> — *Idem.*

<sup>[18]</sup> — *Idem.*

<sup>[19]</sup> — Émile Ollivier, « Un travail de taupe : écrire avec un stigmaté de migrant », *Possibles*, vol. VIII, n° 4, 1984, p. 115.

<sup>[20]</sup> — Dominique Viart, *art. cit.*

<sup>[21]</sup> — Christiane Ndiaye, « Ollivier, le baroque au féminin (Vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) », *Études Littéraires*, vol. XXXIV, n° 3, 2002, p. 69.

<sup>[22]</sup> — Jean Jonassaint, « Émile Ollivier : Assumer une certaine polyvalence », dans *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir : des romanciers haïtiens de l'exil*, Paris, Montréal, Éditions de l'arcanterre, Les presses de l'Université de Montréal, 1986, p. 89.

[23] — *Ibid.*, p. 90.

[24] — *Idem.*

[25] — *Idem.*

[26] — Joëlle Vitiello, « Au-delà de l'île : Haïti dans l'œuvre d'Émile Ollivier », *Études Littéraires*, vol. XXXIV, n° 3, 2002, p. 51.

[27] — Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 45.

[28] — Il va sans dire que ce détail contribue lui aussi à nourrir le caractère mystérieux d'Absalon à qui l'on doit le nom de ce jardin qu'il entretient depuis toujours. Pourquoi est-il le gardien de ce jardin et pourquoi n'est-il pas affecté par les prétendus pouvoirs maléfiques des lézards s'il les côtoie au quotidien ? Le mystère autour de ce personnage s'épaissit toujours davantage.

[29] — Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 15.

[30] — *Idem.*

[31] — *Idem.*

[32] — Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions Corti, 2019, p. 130.

[33] — *Ibid.*, p. 198.

## DANS CE NUMÉRO

---

- > AVANT-PROPOS (/NUMERO4/AVANTPROPOS)
- > SE TRANSFORMER POUR SE RETROUVER : LE RÔLE AUTHENTIFIANT DU TRAVESTISSEMENT DANS LA MINOTAURE DE MAËL MARÉCHAL (/NUMERO4/ROLLANDAPERGIS)
- > MÈRE-SOLITUDE D'ÉMILE OLLIVIER : TRAVESTIR LE GENRE DE L'ENQUÊTE POUR TRADUIRE LA COMPLEXITÉ DU RÉEL ([HTTPS://REVUEVERBATIM.CA/NUMERO4/PROULX-GIRALDEAU](https://revueverbatim.ca/numero4/proulx-giraldeau))
- > LE TEXTE EN DRAG : UNE NOUVELLE MÉTAPHORE POUR PENSER LA TRADUCTION AU-DELÀ DE LA BINARITÉ (/NUMERO4/ZHANG)

## OPHÉLIE PROULX-GIRALDEAU

---

Ophélie Proulx-Girardeau vient de terminer son mémoire de maîtrise intitulé *L'enquête dans Mère-Solitude d'Émile Ollivier : brouillages et inachèvement*. Elle débute à présent ses études doctorales au Département des littératures de langue française de traduction et de création de l'Université McGill sous la supervision du professeur Alain Farah. Pour son doctorat, Ophélie poursuivra ses réflexions sur l'enquête en les redirigeant vers l'œuvre de Sophie Calle.

## POUR CITER CET ARTICLE

---

Proulx-Girardeau, Ophélie. « *Mère-solitude* d'Émile Ollivier : travestir le genre de l'enquête pour traduire la complexité du réel », *Verbatim*, n° 4 (2024), [en ligne]. <<https://revueverbatim.ca/numero4/proulx-girardeau>>





# « VERBATIM

(/)

[ACCUEIL \(/\)](#)

[NUMÉRO ACTUEL \(/NUMERO5\)](#)

[NUMÉROS ANTÉRIEURS \(/ARCHIVES\)](#)

[COLLOQUE \(/COLLOQUE2024\)](#)

[PROTOCOLE DE RÉDACTION \(/PROTOCOLE\)](#)

[COMITÉ \(/COMITE\)](#)

[CONTACT \(/CONTACT\)](#)

## Le texte en drag :

### Une nouvelle métaphore pour penser la traduction au-delà de la binarité

Dans *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain* (1985), Antoine Berman affirme : « [...] autant les définitions conceptuelles de la traduction sont rares et répétitives, autant ses définitions métaphoriques prolifèrent[...] »<sup>1</sup>. En effet, si la traductologie est une jeune discipline, la conceptualisation de la traduction remonte à l'époque de Cicéron<sup>2</sup>. La binarité hiérarchisée entre texte source et texte cible engendre une série de métaphores picturales. Ces métaphores tendent à réduire la traduction à une simple copie de l'original<sup>3</sup>. La supériorité des auteur-es sur les traducteur-ices est symbolisée par l'image de maîtres et de leurs serviteurs<sup>4</sup>. Quant à la relation entre fond et forme, elle est souvent comparée à celle entre « le fruit et sa peau<sup>5</sup> », ou illustrée par diverses métaphores vestimentaires dont celle de Nicolas Perrot d'Ablancourt qui sera discutée ultérieurement. La binarité associée à l'opération traductive favorise également son analogie avec un autre système, qui a été pendant longtemps considéré comme strictement binaire : le sexe. Des « belles infidèles » de Gilles Ménage à l'image de vierges incarnant les textes à traduire<sup>6</sup>, en passant

par les femmes captives de Thomas Drant, ces métaphores de la traduction liées au sexe représentent les femmes tantôt comme le texte de départ, tantôt comme le texte d'arrivée, mais quel que soit le comparé, elles sont toujours placées dans une position de dominées. Cet article propose d'analyser la représentation dévalorisante des femmes dans les métaphores pour la traduction, puis d'envisager une nouvelle métaphore grâce à la traduction féministe pour mettre fin à cette situation.

### **Des « belles infidèles » aux « femmes captives »**

Au XVII<sup>e</sup> siècle, la traduction des textes classiques en français était guidée par le souci de beauté du texte traduit. Cette tendance a pris forme entre les XIV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles notamment grâce à Nicole Oresme, traducteur d'Aristote, et à Jacques Amyot, traducteur de Plutarque<sup>7</sup>. À une époque où le français venait de remplacer le latin pour devenir la langue officielle du Royaume de France, la traduction était dotée d'une double mission : elle devait à la fois « faire connaître à un nouveau public qui ignorait le latin les richesses de la culture antique » et « enrichir la langue française pour la rendre égale aux autres plus fameuses langues<sup>8</sup> ». La traduction jouait donc le rôle de « modèle formateur<sup>9</sup> » dans la formation de la culture et de la langue françaises. Le cardinal de Richelieu, ministre de Louis XIII, créa en 1635 l'Académie française dont l'une des missions était de définir « le bon usage » du français. Dès sa création, l'Académie était consciente de l'importance de la traduction dans la formation du modèle de la prose française : son premier secrétaire, Valentin Conrart, fit entrer plusieurs traducteurs à l'Académie<sup>10</sup>. Ce n'est pas un hasard si Nicolas Perrot d'Ablancourt (1606-1664), traducteur de César, Cicéron ou Homère, chef de file de la traduction libre, est élu membre de l'Académie française. Nicolas Perrot d'Ablancourt et les traducteurs qui l'entourent partagent le même but qui est d'enrichir le français, mais uniquement de « ce que l'Antiquité a de plus beau<sup>11</sup> ». Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'ils suppriment ou atténuent les passages moins esthétiques qui « choqueraient les beaux esprits de leur temps, public auquel ils s'adressaient<sup>12</sup> ». Soucieux de la qualité du style du texte produit, ils n'hésitent pas à « présenter les héros de l'Antiquité sous l'habit d'un cavalier français et avec la pompe des plumes et des clinquants<sup>13</sup> ». Ce style de traduction libre est connu aujourd'hui sous le nom de l'école française des belles infidèles<sup>14</sup>. Il résulte d'un commentaire de Gilles Ménage (1613-1692) sur les traductions de Nicolas Perrot d'Ablancourt : « Elles me rappellent une femme que j'ai beaucoup aimée à Tours, et qui était belle mais infidèle.<sup>15</sup> » Dans sa métaphore, Gilles Ménage compare le texte source à lui-même : un homme aristocrate du XVII<sup>e</sup> siècle, détenteur du pouvoir ; et le texte traduit à l'une de ses amantes : sans doute illettrée, dépourvue de tout droit de s'exprimer. Reprise par beaucoup de traductologues, comme George Mounin<sup>16</sup> et Roger Zuber<sup>17</sup>, la métaphore s'éloigne progressivement de son contexte initial et devient désormais synonyme de la traduction libre. Dans son texte célèbre « *Gender and Metaphors of Translation* » (1988), en partant d'une perspective légèrement différente

de la comparaison initiale, Lori Chamberlain met en avant la complicité entre l'enjeu de la fidélité en traduction et celui de la fidélité dans les mariages traditionnels, qui se cache derrière la métaphore des « belles infidèles » :

Pour les belles infidèles, la fidélité est définie par un contrat implicite entre la traduction (en tant que femme) et l'original (en tant que mari, père, auteur). Cependant, l'infâme « deux poids, deux mesures » opère ici comme dans les mariages traditionnels : la femme/la traduction infidèle est jugée en place publique pour un crime que le mari/l'original est légalement en incapacité de commettre. En bref, ce contrat qui rend l'infidélité de l'original impossible est le révélateur d'une anxiété bien réelle face aux problèmes de la paternité et de la traduction : il imite le système de relations patrilinéaires où c'est la paternité – et non la maternité – qui rend une filiation légitime.<sup>18</sup>

Selon le mécanisme du patriarcat, dénoncé par les féministes matérialistes comme Christine Delphy et Monique Wittig, le contrat de mariage permet aux hommes de « s'appropriier pour eux-mêmes la reproduction et la production des femmes ainsi que leurs personnes physiques<sup>19</sup> ». Ainsi, au sein d'une société patriarcale, tout comme la création d'un·e enfant est rapportée à l'homme alors que le labeur de la femme, c'est-à-dire l'enfantement, est réduit à une procréation, la traduction, placée du côté féminin, n'est qu'une activité secondaire par rapport à l'écriture. Ce cercle vicieux de « femme-traduction-reproduction » correspond d'ailleurs à la situation réelle en France au XVII<sup>e</sup> siècle : si les hommes ne supportaient pas qu'une femme devienne femme de lettres, ils acceptaient, en revanche, que les femmes pratiquent la traduction, car « ce sont les idées d'un autre, le plus souvent celles d'un homme, qu'elles réexpriment et non leurs propres idées. Quand elles pensent par elles-mêmes, elles s'arrogent un privilège réservé aux hommes.<sup>20</sup> »

En suivant cette logique, afin d'attester l'originalité de la traduction, le ou la traducteur·ice doit usurper le rôle de l'auteur·e et revendiquer ainsi une paternité. C'est exactement ce que les traducteurs de l'école des « belles infidèles » ont fait. En « présentant les héros de l'Antiquité sous l'habit d'un cavalier français<sup>21</sup> », ils imitent le texte source pour en inventer un nouveau. Le principe qui gouverne la production du texte cible est donc l'invention au lieu de la traduction proprement dite. Pour Nicolas Perrot d'Ablancourt, ses traductions se présentent comme des ambassadeurs qui doivent s'adapter aux coutumes des pays où ils sont envoyés, plutôt que comme des femmes qui imitent l'œuvre d'un homme :

Les divers temps veulent non seulement des paroles, mais des pensées différentes; les Ambassadeurs ont coutume de s'habiller à la mode du pays où l'on les envoie, de peur d'être ridicules à ceux à qui ils tâchent de plaire.<sup>22</sup>

Cependant, contrairement à ce que sa métaphore laisse entendre, Nicolas Perrot d'Ablancourt ne s'est pas contenté de toucher uniquement à la forme des textes classiques, mais il corrige tous les « passages qui choqueraient les beaux esprits de leur temps<sup>23</sup> », comme « les comparaisons tirées de l'Amour entre Garçons » dans les textes de Lucien<sup>24</sup>, ou encore « des vieilles Fables trop rebattues, de Proverbes, d'Exemples et de Comparaisons sur-années » dans les vers de Homère<sup>25</sup>. Cette intervention du traducteur correspond à une autre image métaphorique, plus brutale, élaborée par Thomas Drant (1540-1578) :

Tout d'abord, je lui ai fait ce qu'on avait commandé au peuple de Dieu de faire à leurs femmes captives qui étaient belles et ravissantes : je lui ai rasé la tête, coupé les ongles, c'est-à-dire que je lui ai arraché sa vanité, et sa superficialité matérielle. [...] J'ai anglicisé les éléments non pas dans la veine de la propriété latine, mais plutôt dans celle de sa propre langue vulgaire. [...] J'ai rapiécé sa logique, amplifié et soigné ses similitudes, adouci ses rudesses, prolongé toute forme étroite de discours, changé et beaucoup altéré ses mots, et non ses phrases, ou du moins (si j'ose dire) pas son objectif.<sup>26</sup>

À l'inverse des « belles infidèles », d'après la métaphore de Thomas Drant, en rasant la tête et en coupant les ongles de ses captives, le traducteur s'identifie à la fois comme mari et conquérant et exerce une violence sur les textes sources devenus femmes captives. Lori Chamberlain nous offre une interprétation alternative de cette métaphore en se référant à la légende biblique de Samson et Dalila. Dans cette légende, Dalila coupe les cheveux de Samson, lui ôtant ainsi sa force. Selon Chamberlain, la tonsure des textes sources symbolise la privation du pouvoir masculin, une forme de « castration symbolique<sup>27</sup> ». Dans cette perspective, les femmes captives de Thomas Drant ne sont plus des femmes en tant que telles, mais des hommes castrés, des hommes qui ont perdu leur phallus, « le signe de la paternité, d'autorité, et d'originalité<sup>28</sup> ».

Chez Gilles Ménage comme chez Thomas Drant, l'activité traduisante est considérée comme une opposition binaire et asymétrique entre texte source et texte cible : le critère de la fidélité insinué par la métaphore de Gilles Ménage privilégie le texte, la langue et la culture de départ, alors que la métaphore de Thomas Drant encourage une approche cibliste orientée vers le texte, la langue et la culture d'arrivée. Ce mode de compréhension dichotomique de la traduction rend possible son analogie avec les catégories de sexe, car dans une société patriarcale, la relation entre homme et femme se traduit également par une opposition binaire hiérarchisée. Ainsi, les femmes, en tant que dominées, sont toujours comparées à la partie subordonnée : le texte cible dans la métaphore de Gilles Ménage et le texte source dans celle de Thomas Drant. Cette relation binaire hiérarchisée entre homme et femme, entre texte source et texte cible, est renversée par les traductrices féministes

comme Barbara Godard qui proposent de dépasser les oppositions binaires traditionnelles, ce qui me permet d'établir une analogie entre leur activité traduisante et une autre pratique qui transcende les catégories de sexe : le *drag*.

### Une copie sans l'original

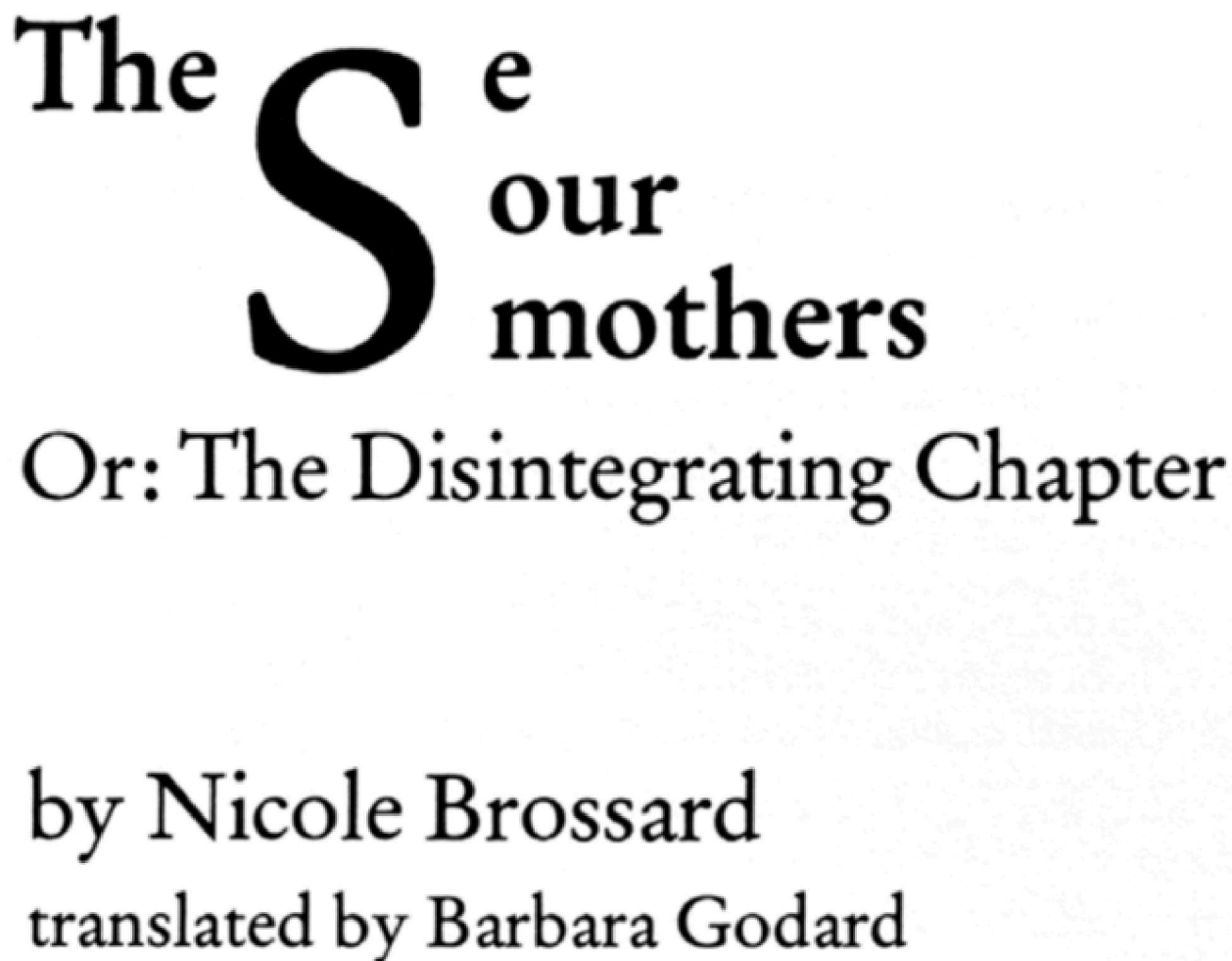
À partir des années 1970<sup>29</sup>, après avoir constaté « la mainmise du patriarcat sur l'acte d'écriture et de réécriture<sup>30</sup> », des écrivaines et des traductrices canadiennes commencent à expérimenter de nouvelles écritures destinées à « rendre visible le féminin dans la langue<sup>31</sup> ». Nicole Brossard, auteure de *L'Amèr* (1977), *Amantes* (1980), *Le Désert mauve* (1987), ses traductrices Barbara Godard et Susanne de Lotbinière-Harwood, ont été parmi les pionnières de ce mouvement. L'activité de traduction menée par ces deux traductrices, ainsi que leur réflexion sur leur propre pratique<sup>32</sup>, ont servi de source d'inspiration aux théoriciennes canadiennes en traduction féministe, notamment Sherry Simon et Luise von Flotow. Ces dernières ont respectivement publié *Gender in Translation* (1996) et *Translation and Gender* (1997), qui sont devenus deux ouvrages de référence sur le sujet. Ce courant féministe en traduction, connu sous le nom de « l'école canadienne de traductologie » (*Canadian school of translation theory*)<sup>33</sup>, a ensuite guidé et inspiré la pratique des traductrices féministes du XXI<sup>e</sup> siècle, telles que Noémie Grunenwald, l'auteure de *Sur les bouts de la langue* (2021), et Corinne Oster, traductrice de Sherry Simon. C'est en m'appuyant sur la pratique et la réflexion de l'école canadienne, ainsi que sur celles des traductrices qui ont suivi ses pas, que je fonderai mon analogie entre la traduction et le *drag*.

En traduisant les ouvrages de Nicole Brossard, Barbara Godard et Susanne de Lotbinière-Harwood ont rapidement réalisé qu'un simple transcodage ne leur suffisait pas pour transmettre efficacement le message de l'auteure au lectorat anglophone. Comme l'explique Barbara Godard :

In the course of translating the works of women writers, I have been pushed into an active relationship with their words. For these are writers consciously attempting to find new sources of meaning for women within language, meanings heavily dependent on the cultural context of their being women and speaking the language of a minority excluded from the encodings of culture in our systems-grammars and dictionaries. In no way could their works be translated with the simple help of a dictionary, for the meanings I was to recode were not to be found there.<sup>34</sup>

La traduction de Barbara Godard du titre *L'Amèr* de Nicole Brossard (Coach House Press, 1977) en est un exemple probant. L'auteure livre tous ses sentiments mitigés envers la maternité par le biais d'un seul néologisme qui laisse entendre « mère », « mer », « amère », « aimer ». Elle enlève le « e » muet à la fin du mot pour faire entendre la voix du féminin. Face à un jeu de mots construit à

partir des particularités de la langue française, absentes dans la langue anglaise, la traductrice choisit d'épeler le sens insinué par l'auteure – *The se (a)* (la mer), *The sour mothers* (les mères amères) et *Smother* (étouffer, nuage) – à l'aide d'une typographie originale :



**The Se  
Our  
mothers**

**Or: The Disintegrating Chapter**

by **Nicole Brossard**  
translated by **Barbara Godard**

Fig. 1. La page de titre de *These Our Mothers*<sup>35</sup>.

Si la différence entre les deux titres saute aux yeux, la traductrice réussit à transmettre le message de l'auteure tout en préservant le plaisir de l'énigme pour les lecteur-ices du texte traduit. Plus important encore, en même temps que Barbara Godard échoue à traduire le titre par de seuls signes verbaux, elle enrichit le champ de possibilités de la traduction par des moyens typographiques. Comment peut-on évaluer la fidélité de cette traduction par rapport au texte source ? C'est le critère de la fidélité lui-même qui doit être revu, car comme le souligne Sherry Simon : « [...] pour la traduction féministe, la fidélité n'est due ni à l'auteur·e, ni aux lecteur-ices, mais bien au projet d'écriture – auquel participent auteure et traductrice [...]»<sup>36</sup>.

Les traductrices engagées dans un projet de traduction féministe ne sont plus simplement assujetties au texte source, mais s'en servent comme source d'inspiration pour créer un texte qui serait plus efficace dans la lutte contre « la mainmise du patriarcat<sup>37</sup> » sur la langue d'arrivée.

Prenons comme exemple le cas du *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* de l'écrivaine française Monique Wittig et l'écrivaine américaine Sande Zeig. Cinquante-huit termes figurant dans la version française (Grasset, 1976) n'ont pas d'équivalent dans sa version anglaise *Lesbian Peoples: Material for a Dictionary* (Avon Books, 1979), cosignées également par les deux auteures, tandis que ce dernier présente à son tour quarante-cinq termes sans équivalent dans l'édition française<sup>38</sup>. Par exemple, le terme *Maryhood*, qui désigne un regroupement de femmes initié par Mary Firth – pickpocket et receleuse anglaise du XVI<sup>e</sup> siècle – figure uniquement dans *Lesbian Peoples*.

Quant aux auteures, investies dans un tel projet de traduction, elles peuvent également s'inspirer des travaux des traductrices féministes. Nicole Brossard décrit dans son journal intime du 3 février 1983 à quel point la traduction anglaise de *L'Amèr* de Barbara Godard enrichit ses réflexions sur sa propre écriture<sup>39</sup>. Elle concrétise ensuite ses réflexions avec les traductions réciproques qu'elle réalise avec Daphne Marlatt dans *Characters/Jeu de lettres* (La Nouvelle Barre du Jour/Writing, 1985) et *Mauve* (La Nouvelle Barre du Jour/Writing, 1986). En utilisant la dérive sonore qui se produit lors de la transition de l'anglais vers le français, les deux auteures détournent l'attention du contenu textuel vers « la matérialité de la langue et les structures formelles et rhétoriques de médiation du message<sup>40</sup> ». Elles démontrent ainsi l'idée illusoire de la « fidélité » en « accentuant le processus interminable de réécriture des traductions interlinguistique et intersémiotique<sup>41</sup> ». S'agissant du *Désert mauve* (Éditions de l'Hexagone, 1987), Nicole Brossard transforme l'ensemble du roman en une (pseudo)traduction, dans laquelle elle insère une conversation imaginaire entre la traductrice et son auteure, évoquant ainsi les multiples échanges entre Nicole Brossard et ses propres traductrices. Dans ce dialogue constant entre l'auteure et la traductrice, l'« originalité » du texte devient contestable, comme le constate le poète mexicain Octavio Paz :

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único.<sup>42</sup>

Antoine Berman soulève également la question de l'existence supposée d'un texte « original » auquel la traduction devrait être loyale et fidèle. Il commente ainsi les métaphores picturales de la traduction :

Dire que la traduction est une *peinture*, c'est dire qu'elle est une *copie* (que la peinture, elle-même, est une copie). En fait, elle est *copie de copie*. Le fait d'être copie de copie renforce les traits ontologiquement discutables de la copie : si *déjà* la peinture, en elle-

même, échoue partiellement à capter le « naturel » [...], que dire de la reproduction de cette peinture ?<sup>43</sup>

Cette notion de « copie de copie » fait écho à l'analyse de Judith Butler sur le *drag*. Ce dernier désigne les compétitions organisées dans les bals américains à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. Il restait peu connu du grand public jusqu'à la diffusion du documentaire *Paris Is Burning* en 1991. Pendant sept ans, la réalisatrice Jennie Livingston a filmé plusieurs bals au quartier de Harlem à New York et a réalisé des entretiens avec des personnalités du milieu du *drag*. Dans le documentaire, des candidat-es, dont la plupart sont d'origine afro-américaine et hispanique, défilent sur le « podium » de la salle lors des séances de bal. Iels sont jugé-es selon le critère de la ressemblance de leur performance avec le genre ou le stéréotype représentés. Les thèmes sont très variés : de « *schoolboy/schoolgirl* » à « *military* » en passant par « *high fashion* ».

Dans son ouvrage *Trouble dans le genre*, Judith Butler commence son analyse du *drag* par une présentation du travail anthropologique de Esther Newton. L'anthropologue constate que dans la version la plus complexe du *drag*, l'apparence « extérieure » de la *drag queen* est féminine mais son essence « intérieure » (corps) est masculine. Cependant, lorsque cette personne ne pratique pas le *drag*, son apparence « extérieure » (son corps) est masculine alors que son essence « intérieure » est féminine<sup>45</sup>. Cette double inversion montre, selon Judith Butler, que contrairement à ce que la « matrice hétérosexuelle<sup>46</sup> » prétend, le genre est un phénomène complexe dont le rapport avec le sexe anatomique est contingent plutôt que cohérent. Le fait que le *drag* reproduise une image unifiée de « la femme » fait ressortir le statut fondamentalement construit de ce prétendu original féminin. Autrement dit, « en imitant le genre, le *drag* révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même<sup>47</sup> ». Le *drag* est donc au genre non pas ce que la copie est à l'original, mais plutôt ce que la copie est à la copie.

### L'art de ne pas réussir

Ce qui pousse les performeur-euses de *drag* à créer un monde alternatif dans les salles de bal est l'échec quotidien auquel iels doivent faire face dans la vie réelle. En s'appuyant sur les deux sens de la survie développés par Walter Benjamin – *überleben* (survivre), lié aux traces laissées après la mort de quelqu'un, et *fortleben* (survivance), à tout ce qui échappe avec succès aux griffes de la mort<sup>48</sup> – le théoricien queer Lee Edelman affirme que les sociétés hétéronormatives sont incarnées par le « futurisme reproductif », qui est un moment où l'immortalité rejoint un « sens de la postérité »<sup>49</sup>. Dans cette logique, toute personne qui n'assume pas sa tâche de reproduction et qui met en danger la survie des sociétés hétéronormatives représente un échec. Un tel échec est néanmoins nécessaire à la présentation de la normativité, car selon Lee Edelman, « métabolisée comme le reste abject de toute procédure d'identité, l'impossibilité de l'intégrer dans de telles procédures permet de consolider la positivité de la forme identitaire<sup>50</sup> ».

Comme l'échec semble tellement inévitable dans le monde réel pour les personnes queers, elles se tournent vers des univers alternatifs. Pour les performeur-euses de *drag*, les bals représentent non seulement un univers favorable à l'homosexualité, mais aussi un monde alternatif qui leur permet de réaliser ce à quoi iels échouent dans le monde réel à cause de leur genre, de leur couleur de peau ou de leur classe sociale, comme en témoigne la *drag queen* Dorian Corey :

In real life, you can't get a job as an executive unless you have the educational background and the opportunity. Now, the fact that you are not an executive is merely because of the social standing of life. That is just pure thing. Black people have a hard time getting anywhere. And those that do are usually straight. In a ballroom, you can be anything you want. You are not really an executive but you're looking like an executive. And therefore you're showing the straight world that "I can be an executive. If I had the opportunity, I could be one, because I can look like one." And that is like a fulfillment.<sup>51</sup>

Les performeur-euses sont organisées en « maisons » concurrentes dirigées par des « mères » qui jouent un double rôle : préparer leurs enfants aux bals et leur offrir un refuge familial. En effet, comme le montre le film de Jennie Livingston, la plupart des personnes qui participent aux bals sont des enfants de la rue, rejetés par leur famille biologique à cause de leur expression de genre ou de leur orientation sexuelle. Selon Judith Butler, ces maisons ne sont pas une simple imitation du système de parenté hétéronormatif, mais :

De façon significative, c'est dans l'élaboration d'une parenté à travers la resignification des termes mêmes qui réalisent notre exclusion et notre abjection qu'est créé l'espace discursif et social pour une communauté, de sorte que l'appropriation des termes de la domination les réoriente vers un futur plus ouvert et plus encapacitant. [...] Cette appropriation de la culture dominante n'a pas pour but de rester subordonnée aux termes de la domination, elle vise plutôt à les reprendre, ce qui est en soi une forme de puissance d'agir, un pouvoir qui passe par le discours, qui est discours, qui passe par la performance, qui est performance, qui répète afin de refaire – et qui y parvient parfois.<sup>52</sup>

Certes, performer dans un bal peut être considéré comme une tentative de s'échapper de la réalité pour se diriger vers une utopie, mais la fuite dans la perspective queer peut représenter un « plan de route des modes alternatifs d'être au monde<sup>53</sup> », comme le suggère le théoricien queer José Esteban Muñoz :

L'utopie n'est jamais prescriptive, et elle est toujours vouée à l'échec. Malgré cette négativité apparente, il est possible d'extraire une politique générative à partir de l'esthétique d'échec queer. On peut déceler un noyau de potentialité au cœur de

l'échec.<sup>54</sup>

Les traductrices féministes se confrontent également souvent à l'échec, réalité incontournable de leur pratique. Selon Luise von Flotow, la stratégie paratextuelle, la stratégie de supplémentation (*supplementing*) et celle de détournement (*hijacking*), sont les trois stratégies principales que les traductrices féministes adoptent dans leur projet de traduction<sup>55</sup>. Cependant, comme le souligne Jacqueline Henry, « chez certains, la note du traducteur est aussi clairement un aveu d'échec<sup>56</sup> », car ces notes perturbent la fluidité du texte, interrompent sa lecture et parfois témoignent de l'incapacité des traducteur-rices à rendre certains éléments particuliers de la langue source tels que des jeux de mots, des allusions ou des dialectes<sup>57</sup>. Outre les difficultés linguistiques, les culturèmes, qui, selon Hans Vermeer et Heidrun Witte, représentent « un phénomène social, ayant une portée culturelle spécifique pour les membres d'une société<sup>58</sup> », peuvent également contribuer à l'échec des traducteur-ices. Ce défi lié aux culturèmes est illustré par les propos célèbres de Dominique Aury dans sa préface aux *Problèmes théoriques de la traduction* de Georges Mounin (1963) :

[...] quand on aura traduit le scone écossais et le muffin anglais par petit pain, on n'aura rien traduit du tout. Alors que faire ? Mettre une note en bas de page, avec description, recette de fabrication et mode d'emploi ? La note en bas de page est la honte du traducteur [...].<sup>59</sup>

Pour les traductrices féministes, cet « échec de traduction » remplit néanmoins une double fonction, essentielle à leur pratique: elles leur donnent l'occasion de faire entendre leur voix dans le texte traduit tout en contribuant à la création d'un texte en accord avec les principes de l'écriture féministe, comme l'explique Corinne Oster :

D'une part, en effet, les notes allographes affirment la présence et la participation active de la traductrice au sein du texte en même temps qu'elles explicitent ou contextualisent certains aspects intraduisibles du texte original pour participer au projet de traduction féministe en attirant l'attention sur le processus de traduction à l'œuvre. Mais d'autre part, elles s'inscrivent dans une complexification de texte – miroir de la nature multiple de l'écriture féminine – souvent prônée par les auteures elles-mêmes.<sup>60</sup>

Le paratexte joue d'ailleurs un rôle central dans le projet de traduction féministe que Corinne Oster entreprend avec la monographie de Sherry Simon, *Gender in Translation*. En effet, dans *Le genre en traduction* (Artois Presses Université, 2023), la traduction du texte de Sherry Simon est entourée d'une introduction critique de soixante pages de la traductrice, ainsi que d'une postface de vingt-cinq pages dans laquelle elle retrace l'évolution de la traductologie féministe sur les vingt-cinq années séparant *Gender in Translation* et *Le genre en traduction*. De plus, la traduction est enrichie de deux cents trente-six notes de bas de page, où la traductrice explique ses choix de traduction,

commente les propos de l'auteure, fournit des références supplémentaires et comble les lacunes contextuelles. Par exemple, à la suite de la traduction d'un passage de Barbara Godard cité dans le texte de Sherry Simon, Corinne Oster insère une note de bas de page pour expliquer sa traduction du mot-valise « *womanhandling* » inventé par Barbara Godard :

Barbara Godard joue avec les mots. Le mot-valise « *womanhandling* » est une appropriation féministe de *manhandle*, que l'on pourrait rendre par « mâlemener / mâletraiter / mettre à mâle », et qui au féminin devient un jeu de mots difficile à traduire. Nous proposons un autre mot-valise, « femmener », qui laisse malheureusement de côté une partie du sens de l'original. [...] <sup>61</sup>

En admettant que sa traduction « laisse malheureusement de côté une partie du sens de l'original », la traductrice reconnaît son « échec », au lieu de prétendre créer une « parfaite neutralité », illusion entretenue par la pratique de traduction orthodoxe <sup>62</sup>. Corinne Oster interrompt délibérément la lecture et attire l'attention des lecteur-ices français-es sur le contexte de la création du mot-valise « femmener ». Elle met en lumière la façon dont Barbara Godard rend visible le féminin dans la langue anglaise, à savoir l'appropriation féministe d'un terme qui occulte le féminin. En traduisant le terme « *manhandle* » par trois jeux de mots, elle compense non seulement la perte de sens, mais reproduit également la stratégie de supplémentation utilisée fréquemment par Barbara Godard dans sa propre traduction de Nicole Brossard. Ce geste d'annotation est lui-même un exemple frappant de ce que Barbara Godard entend par « *womanhandling* <sup>63</sup> » :

Il existe une distinction fondamentale entre l'intervention des traductrices féministes et celle de l'école des « belles infidèles ». Les traducteurs de l'école des « belles infidèles » cherchent à adapter leurs textes aux normes de la culture d'arrivée, alors que les traductrices féministes s'efforcent de remettre en cause le patriarcat sur lequel repose la société de la langue cible. Ces dernières n'ont pas besoin d'usurper leur auteure ni de revendiquer la paternité de leur texte, car la traduction féministe se situe en dehors du patriarcat et des catégories de sexe. Comparer la traduction à la pratique de *drag* ne consiste pas à placer hommes et femmes, texte source et texte cible, sur un pied d'égalité, mais à envisager une nouvelle relation non binaire, non linéaire et non concurrentielle, voilà en quoi elle est une solution possible pour libérer les femmes de leur position subalterne dans les métaphores de la traduction.

[1] Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 43.

[2] « J'ai cru qu'il me fallait payer le lecteur non pas en comptant pièce par pièce, mais pour ainsi dire en pesant la somme en bloc. » Cicéron, *L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs* (Henri Bornecque, trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1921, p. 14.

[3] En comparant un texte traduit à une copie d'une œuvre d'art, Paul Ricoeur affirme que le défaut majeur de la traduction est de ne pas être l'original. Voir Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003, p. 11.

[4] On peut citer entre autres une métaphore du poète anglais John Dryden : « nous sommes des esclaves, et travaillons les terres d'un autre homme ; nous préparons la vigne, mais le vin appartient au propriétaire ». Cité dans Antoine Berman, *Jacques Amyot, traducteur français : essai sur les origines de la traduction en France* (Isabelle Garma-Berman et Valentina Sommella, dir.), Paris, Belin, 2012, p. 105.

[5] Walter Benjamin, « La tâche du traducteur » (Martine Broda, trad.), *Poésie*, n° 55, 1991 (1923), p. 154.

[6] La discussion sur la traduction pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle en Chine est truffée de métaphores matrimoniales. Par exemple, l'écrivain Guo Moruo (1892-1978) compare les traducteur-ices aux marieuses et les textes sources aux vierges. Voir Guo Moruo, « *Lunshi sanzha zhiyu* », dans Luo Xinzhang (dir.), *Fanyi Lunji*, Beijing, Shangwu yinshuguan, 2009, p. 399.

[7] Antoine Berman, *Jacques Amyot, traducteur français*, p. 5-6.

[8] Paul A. Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire : domaine français*, Montréal, Linguatex, 1981, p. 45.

[9] Antoine Berman, *Jacques Amyot, traducteur français*, p. 7.

[10] Paul A. Horguelin, *op. cit.*, p. 75.

[11] *Ibid.*, p. 76.

[12] *Ibid.*

[13] *Ibid.*

[14] Emmanuel Bury, « Note sur Pierre Du Ryer traducteur », *Littératures classiques*, n° 42, 2001, p. 59.

[15] Paul A. Horguelin, *op. cit.*, p. 76.

[16] Georges Mounin, *Les belles infidèles*, Paris, Presses universitaires de Lille, 1994.

[17] Roger Zuber, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995.

[18] Lori Chamberlain, « Genre et discours métaphoriques sur la traduction » (Samantha Saïdi, trad.),

GLAD!, n° 9, 2020 (1988), p. 3.

[19] Monique Wittig, « La catégorie de sexe » (1982), dans *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 48.

[20] Jean Delisle, « Présentation », dans Jean Delisle (dir.), *Portraits de traductrices*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2002, p. 7.

[21] Paul A. Horguelin, *op. cit.*, p. 76.

[22] Nicolas Perrot d'Ablancourt, « Epistre », dans Lucien de Samosate, *Lucien. Partie 1* (Nicolas Perrot d'Ablancourt, trad.), Paris, T. Jolly, 1664.

[23] Paul A. Horguelin, *op. cit.*, p. 76.

[24] Nicolas Perrot d'Ablancourt, *op. cit.*

[25] Nicolas Perrot d'Ablancourt, *op. cit.*

[26] Cité dans Lori Chamberlain, *op. cit.*, p. 6.

[27] *Ibid.*, p. 11.

[28] *Ibid.*

[29] Corinne Oster, « La traduction est-elle une femme comme les autres ? – ou à quoi servent les études de genre en traduction ? », *La main de Thôt*, n° 1, 2017, p. 8.

[30] *Ibid.*, p. 9.

[31] Lise Gauvin, *Letters from an Other* (Susanne de Lotbinière-Harwood, trad.), Toronto, Women's Press, 1989, p. 9. Cité dans Sherry Simon, *Le Genre en traduction. Identité culturelle et politiques de transmission* (Corinne Oster, trad.), Arras, Artois Presses Université, p. 96.

[32] Susanne de Lotbinière-Harwood, *Re-belle et infidèle : la traduction comme pratique de réécriture au féminin*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1991. Pour les travaux de Barbara Godard, voir Eva C. Karpinski et Elena Basile (dir.), *Translation, Semiotics, and Feminism: Selected Writings of Barbara Godard*, Abingdon et New York, Routledge, 2021.

[33] Barbara Godard, « Translation as Culture: A Canadian School of Translation Theory? », dans Shantha Ramakrishna (dir.), *Translation and Multilingualism in Post-Colonial Contexts: Indian and Canadian Experiences*, New Delhi, Pencraft, 1997, p. 157-182.

[34] Ma traduction : « Pendant la traduction des œuvres d'écrivaines, j'ai été amenée à établir une relation active avec leurs mots. Car ces écrivaines s'efforcent consciemment de découvrir de nouvelles sources de sens pour les femmes dans le langage, des significations qui dépendent fortement du contexte culturel dans lequel elles évoluent en tant que femmes et utilisent la langue d'une minorité exclue des encodages culturels de nos systèmes, tels que les grammaires et les dictionnaires. Leurs œuvres ne pouvaient en aucun cas être traduites à l'aide d'un simple dictionnaire, car les significations que je devais réinterpréter n'y étaient pas présentes. » Barbara Godard, « The Translator as She : The relationship between writer and translator (1983) », dans Eva C. Karpinski et Elena Basile (dir.), *op. cit.*, p. 7.

[35] Nicole Brossard, *These our mothers or: The disintegrating chapter* (Barbara Godard, trad.), Montréal, Coach House Press, 1983 (1977).

[36] Sherry Simon, *op. cit.*, p. 82.

[37] Corinne Oster, *op. cit.*, p. 9.

[38] Kristine J. Anderson, « Lesbianizing English: Wittig and Zeig Translate Utopia », *L'Esprit Créateur* 34, n° 4, 1994, p. 99.

[39] Nicole Brossard, *Journal intime ou Voilà donc un manuscrit*, Montréal, Les Herbes rouges, 2008 (1984), p. 21-22.

[40] Barbara Godard, « La traduction comme réception : les écrivaines québécoises au Canada anglais », *TTR: traduction, terminologie, ré* 15, n° 1, 2002, p. 85.

[41] *Ibid.*

[42] Ma traduction : « Chaque texte est unique, et il est en même temps la traduction d'un autre texte. Aucun texte n'est entièrement original, car le langage lui-même, par essence, est une traduction : d'abord du monde non verbal, ensuite du fait que chaque signe et chaque phrase sont la traduction d'un autre signe ou d'une autre phrase. Cependant, ce raisonnement peut être inversé sans perdre en validité : tous les textes sont originaux, car chaque traduction est distinctive. Chaque traduction est, dans une certaine manière, une invention, ce qui en fait un texte unique. » Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Editor, 1971, p. 9.

[43] Antoine Berman, *Jacques Amyot, traducteur français*, p. 109.

[44] Chantal Regnault, *Voguing and the ballroom scene of New York City 1989-92*, London, Soul Jazz Books, 2011, p. 3.

[45] Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, p. 103.

[46] La matrice hétérosexuelle est définie par Judith Butler comme un modèle dans lequel « l'existence d'un sexe stable est présumée nécessairement à ce que les corps fassent corps et aient un sens, un sexe stable traduisible en un genre stable (le masculin traduit le mâle, le féminin traduit le femelle) et qui soit défini comme une opposition hiérarchique par un service obligatoire : l'hétérosexualité ». Voir Judith Butler, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion* (Cynthia Kraus, trad.), Paris, Éditions La Découverte, 2005, p. 66.

[47] *Ibid.*, p. 261.

[48] Lee Edelman, *L'impossible homosexuel : huit essais de théorie queer* (Guy Le Gaufey, trad.), Paris, EPEL, 2013, p. 329.

[49] *Ibid.*

[50] *Ibid.*, p. 325.

[51] Ma traduction : « Dans la vraie vie, on ne peut devenir cadre sans une certaine éducation et des opportunités. Si vous n'êtes pas cadre, c'est à cause de votre statut social. C'est la vérité. Les personnes noires ont peu d'opportunités. Et ceux qui en ont sont hétéro, en général. Dans une salle de bal, on peut être qui on veut. Vous n'êtes pas cadre, mais vous en avez l'air. Et vous montrez au monde hétéro, "Je peux être cadre. Si j'en avais l'opportunité, je le pourrais car j'ai le look." Et c'est une réalisation. » Jennie Livingston, *Paris is burning*, YouTube, 14:16-14:55, [en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=nI7EhpY2yaA> (https://www.youtube.com/watch?v=nI7EhpY2yaA) [Site consulté le 7 décembre 2023].

[52] Judith Butler, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, (Charlotte Nordmann, trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 204-205.

[53] José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie : l'après et ailleurs de l'advenir queer* (Alice Wambergue, trad.), Montreuil, Éditions Brook, 2021, p. 293.

[54] *Ibid.*, p. 294.

[55] Luise von Flotow, « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories », *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction* 4, n° 2, 1991, p. 74-80.

[56] Jacqueline Henry, « De l'érudition à l'échec: la note du traducteur », *Meta: journal des traducteurs* 45, n° 2, 2000, p. 239.

[57] *Ibid.*

[58] Georgiana Lungu-Badea, « Remarques Sur Le Concept de Culturème », *Translationes* 1, n° 1, 2009, p. 25.

[59] Dominique Aury, « Préface », dans Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. X.

[60] Corinne Oster, « Les lieux de la traduction féministe : Introduction critique à la traduction de *Gender in Translation* », dans Sherry Simon, *op. cit.*, p. 59.

[61] Sherry Simon, *op. cit.*, p. 93.

[62] Susanne de Lotbinière-Harwood, *op. cit.*, p. 11.

[63] Barbara Godard, « Theorizing Feminist Theory/Translation », *Tessera*, n° 6, p. 50. Cité dans Corinne Oster, *op. cit.*, 47.

## DANS CE NUMÉRO

---

- > AVANT-PROPOS (/NUMERO4/AVANTPROPOS)
- > SE TRANSFORMER POUR SE RETROUVER : LE RÔLE AUTHENTIFIANT DU TRAVESTISSEMENT DANS LA MINOTAURE DE MAËL MARÉCHAL (/NUMERO4/ROLLANDAPERGIS)
- > MÈRE-SOLITUDE D'ÉMILE OLLIVIER : TRAVESTIR LE GENRE DE L'ENQUÊTE POUR TRADUIRE LA COMPLEXITÉ DU RÉEL ([HTTPS://REVUEVERBATIM.CA/NUMERO4/PROULX-GIRALDEAU](https://revueverbatis.ca/numero4/proulx-giraldeau))
- > LE TEXTE EN DRAG : UNE NOUVELLE MÉTAPHORE POUR PENSER LA TRADUCTION AU-DELÀ DE LA BINARITÉ (/NUMERO4/ZHANG)

## LU ZHANG

---

Lu Zhang est doctorante en traductologie à l'Université Sorbonne Nouvelle (laboratoire CLESTHIA). Après avoir obtenu son diplôme de master en traduction à l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs, elle travaille en tant qu'éditrice de romans graphiques chez Postwave Publishing à Pékin. Elle poursuit

actuellement ses recherches traductologiques dans sa thèse de doctorat portant sur la traduction de l'écriture neutre sous la direction d'Antonia Cristinoi Bursuc et de Maria Candea. Elle s'intéresse à la question du genre dans la traduction et au virage queer en traductologie.

## POUR CITER CET ARTICLE

---

Zhang, Lu. « Le texte en drag : Une nouvelle métaphore pour penser la traduction au-delà de la binarité », *Verbatim*, n°4 (2024), [en ligne]. <<https://revueverbatim.ca/numero4/zhang>>



