

Traduire
le texte érotique

**ABCDEFGH
HEROSIJ
KLMNOP
RSTUVWI
XYZABCQ
ABCDEFI
GHIJKLT**

Sous la direction de
Pier-Pascale
Boulangier

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Traduire le texte érotique

(Collection Figura; n° 32)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-923907-30-7

1. Littérature érotique — Traduction. 2. Autotraduction. I. Boulanger, Pier-Pascale, 1972- . II. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. III. Collection : Figura, textes et imaginaires; n° 32.

PN56.E7T72 2013

809'.933538

C2013-940580-1

Figura remercie de son soutien financier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

Illustration de la couverture : Donald Corenki, *L'origine de l'alphabet*, 2012

Mise en page : Virginie Harvey

Révision / correction : Geneviève Has et Virginie Harvey

Maquette de la collection : Julie Parent (Studio Calypso)

Diffusion / distribution : Presses de l'Université du Québec (www.puq.ca) et Prologue (www.prologue.ca)

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec • 2013

Bibliothèque et Archives Canada • 2013

Traduire le texte érotique

Sous la direction de
Pier-Pascale Boulanger

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 32 • 2013



Table des matières

Pier-Pascale Boulanger	
« Présentation »	9
Philippe Di Folco	
« La pornographie est-elle une esthétique? »	17
Pier-Pascale Boulanger	
« Traduire pour faire jouir »	43
Andrew Branch	
« La traduction fictive en tant qu'élément érotique dans le roman <i>Elles se rendent pas compte</i> de Boris Vian »	57
Jean-Marc Gouanvic	
« L'érotique en série noire. Sexualité masculine et non-violence »	73
Slimane Lamnaoui	
« La traduction de l'éros arabe entre thème et version, corps culturel et corps textuel. L'épître d'Al-Jahiz, <i>Ephèbes et courtisanes</i> »	87
Nitsa Ben-Ari	
« Demoiselle en détresse. Le modèle érotique préféré de la culture populaire hébraïque »	113
Sabine Kraenker et Ulla Tuomarla	
« De <i>Passion simple</i> à <i>Se perdre</i> , de <i>Passion simple</i> à <i>Puhdas intohimo</i> »	141

Yannick Pierrisnard

« Équivalences érotiques.

Apollinaire traduit, Apollinaire traducteur »..... 161

Pavel Cazenove

« Sade, pornographe » 197





Pier-Pascale Boulanger

Université Concordia

Présentation

Le présent collectif réunit des textes qui explorent les représentations contemporaines de l'érotisme littéraire en traduction. La traduction y est envisagée comme l'activité ardue et parfois compromettante consistant à faire passer la chose érotique entre les langues — en l'occurrence le français, l'anglais, l'arabe, l'italien, l'hébreu, le yiddish et le finnois — et entre les imaginaires culturels. Mais on se rend compte que ce passage des valeurs du texte érotique source est tout sauf évident, puisqu'il implique l'organisation de celles-ci en vue du contexte cible. La traduction en vient donc à être considérée comme la transformation de contenus érotiques d'une aire géographique à l'autre, d'une littérature à l'autre et d'un groupe social à l'autre. La traduction est montrée dans ses principaux mouvements : soit elle freine et filtre la force érotique du texte original par l'euphémisme et, plus radicalement, la censure; soit elle transmet cette force et relaie les représentations sexuelles venant d'ailleurs, et le

cas de la pseudotraduction est éloquent quant à ce qu'on laisse dire à l'étranger, tel que l'illustre Andrew Branch dans son article.

La traduction soulève la question de l'obscénité, c'est-à-dire de ce qui peut être montré et de ce qu'il vaut mieux cacher (ou atténuer). Si « l'obscène tend à devenir une valeur morale caduque¹ », pour reprendre le mot de Philippe Di Folco, les modalités de ce « pouvoir-montrer » et de ce « devoir-cacher » demeurent politiques puisque, établies par les uns et appliquées par les autres, elles engagent un rapport de force. À son insu, la traduction agit comme un révélateur des valeurs morales qu'elle choisit de transgresser ou de respecter.

Traduire un texte érotique est aussi difficile que traduire un texte technique, à la différence qu'en plus du lexique spécialisé il faut rendre le frisson. Comme le rappelle Slimane Lamnaoui dans son article, le sexe dispose de plusieurs lexiques. Cependant, la question controversée demeure : y aurait-il des langues plus érotiques que d'autres? D'emblée, Yannick Pierrisnard et Pavel Cazenove répondent par la négative, car il revient au traducteur de recourir à ses propres fantasmes et de produire les audaces du texte source sur le corps de la langue cible. En fait, ce n'est pas tant la lettre du texte source qu'il importe de rendre, rappelle Jean-Marc Gouanic, mais plutôt la participation fantasmée du lecteur qu'il faut assurer et ce, par des moyens que nous exposons dans notre article sur la manière de traduire pour faire jouir. Et s'il semble qu'une langue soit moins bien équipée pour parler de sexe, c'est que l'auto-censure crée cette impression de ne pas pouvoir dire les choses, comme le montre Nitsa Ben-Ari dans son étude sur les normes littéraires dominantes que suivait la littérature populaire en Israël des années 1940 à 1960. Par ailleurs, il ne faut pas confondre censure et silence, car toute une force suggestive est créée par les absences et les implicites dans un texte, tel que le mentionnent Sabine Kraenker et Ulla Tuomarla dans leur étude comparée des textes d'Annie Ernaux.

1. Philippe Di Folco, « *La pornographie est-elle une esthétique?* », Pier-Pascale Boulanger [dir.], *Traduire le texte érotique*, Montréal, Éditions Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2013, p. 31.

Quant à la chose érotique ou pornographique, il faut admettre que la différence entre ces deux épithètes est loin d'être évidente à cerner. Lecteurs et lectrices en quête du grand distinguo entre l'érotique et le pornographique seront déçus : les termes sont souvent utilisés de manière interchangeable et il semble exister autant de définitions que d'auteurs.

Y a-t-il néanmoins une différence à faire entre le pornographique et l'érotique? Après une consultation des ouvrages de référence usuels et un sondage au pied levé auprès de collègues, d'amis et d'autres dictionnaires humains précieux, nous constatons un consensus sur une axiologie qui place le pornographique au pôle négatif de ce qui offense la pudeur et l'érotique au pôle positif de ce qui incarne l'amour. Mais comme la pudeur est une affaire de mœurs et que les mœurs changent, et comme on n'aime pas de la même manière d'une époque à l'autre, toute tentative définitoire demeure historiquement et culturellement située et donc partielle. Nous nous avançons néanmoins à poser quelques jalons conceptuels à partir de la recension sommaire que nous proposons ici surtout pour rendre compte du piège lexicographique dans lequel tombent les définitions pudibondes et moralisatrices.

De l'avis de bon nombre, la pornographie est réduite à la technique de monstration de la chair, tandis que « l'inspiration érotique ajoute ce supplément d'âme que nous appelons l'art² ». Pour le dire autrement, la production pornographique montre son objet par des moyens techniques qu'elle ne s'attarde pas à raffiner, alors que la production érotique travaille le langage qu'elle utilise, si c'est ce qui est entendu par « supplément d'âme ». Ainsi, la différence entre les deux ne tient pas tant à la nature osée de la chose représentée qu'à un degré de créativité et d'esthétique. Nous pourrions aisément prendre le contrepied de cet

2. Pierre-Marc de Biasi, *Histoire de l'érotisme*, Paris, Gallimard, 2007, p. 16. Le Trésor de la langue française informatisé résume en deux définitions l'aire sémantique qui s'est imposée aux sens courants de la pornographie : 1. Représentation (sous forme d'écrits, de dessins, de peintures, de photos, de spectacles, etc.) de choses obscènes, sans préoccupation artistique et avec l'intention délibérée de provoquer l'excitation sexuelle du public auquel elles sont destinées. [...] 2. Caractère obscène d'une œuvre d'art ou littéraire. <http://www.cnrtl.fr/definition/pornographie> (3 avril 2012).

axiome et rappeler que le pornographe maîtrise l'art de la jouissance, façonnant son texte de sorte à entraîner son lecteur jusqu'à l'orgasme. Pour peu que l'art soit considéré comme l'ensemble de procédés par lesquels on cherche à atteindre un certain résultat, le pornographe n'en serait absolument pas privé. De surcroît, la distinction en fonction du seul critère artistique est invalidée par les écrits du Marquis de Sade, dont l'élégance de la langue au service du caractère licencieux des images a tant choqué les pudeurs.

Faut-il plutôt s'en remettre à une définition de contenu, selon laquelle « [o]n appelle littérature pornographique une littérature réduite à quelques mots d'ordre (fais ceci, cela... suivis de descriptions obscènes³ »? Ou vaudrait-il mieux poser une définition fondée sur le degré d'indécence, de sorte que « l'érotisme exige une obscénité légèrement sublimée⁴ »? Mais si l'obscénité s'entend de ce qui doit normalement demeurer hors scène, la notion reste floue puisque les choses ressenties comme devant être cachées changent d'une génération à l'autre⁵. Comme l'avance Barthes sur un ton provocateur, c'est plutôt la sentimentalité de l'amour qui, par renversement historique, se trouve aujourd'hui obscène, puisque démodée et tombée « hors du temps *intéressant*⁶ ». L'étalage des sentiments choque autant que le sexe et serait même vu comme un écueil en littérature : « La sentimentalité en fiction est souvent vue comme étant d'une ostentation affectée, mièvre et larmoyante, et devrait être évitée⁷ » [nous traduisons].

En dernier lieu, le distinguo tiendrait-il à un coefficient romance-amour, lequel serait nul dans l'écrit pornographique et variable dans

3. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 17.

4. Boris Vian, *Écrits pornographiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1980, p. 52.

5. John Atkins, *Le sexe dans la littérature*, traduit de l'anglais par Françoise et Tony Cartano, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1975, p. 10.

6. Roland Barthes, *Barthes : Œuvres complètes. Tome III (1974-1980)*, Paris, Seuil, 1995, p. 625.

7. Sol Stein, *Stein on Writing*, New York, St. Martin's Griffin, 1995, p. 170.

l'écrit érotique?⁸ Toute tentative de réponse repose sur une tautologie, car il faudrait d'abord pouvoir définir l'amour. Au demeurant, les textes que nous avons réunis ici servent davantage à élargir les aires sémantiques qu'à les resserrer.

Le premier article, de Philippe Di Folco, ouvre la réflexion sur des considérations historiques, esthétiques et politiques quant à la pratique très ancienne chez l'être humain de raconter ses aventures sexuelles. Di Folco avance que si choisir de traduire un texte érotique choquant est un acte politique, le traduire suffit bien souvent à le normaliser. D'une sphère culturelle et linguistique à l'autre, les textes s'allègent ou s'encombrent plus ou moins de principes moraux. La question est de savoir s'il est possible, dès lors qu'un texte semble pornographique, d'éviter de l'édulcorer, voire de le censurer, en le traduisant. Il s'agit là d'un défi des plus ardues à relever par le traducteur aujourd'hui, à l'heure où les codes de production littéraire semblent s'interpénétrer.

Quant à notre contribution, elle présente les moyens utilisés par le pornographe contemporain pour amener son lecteur à la jouissance. Dans sa visée avouée d'aide à la masturbation, le texte érotique se présente comme un écrit technique, où le pornographe ne fait pas n'importe quoi. L'article expose les moyens du pornographe comme autant d'impératifs d'écriture qui s'imposent au traducteur soucieux de produire l'effet de jouissance chez son lecteur.

Les troisième et quatrième articles traitent des manifestations subtiles de l'érotisme dans le contexte du roman noir et du roman policier. Andrew Branch envisage la traduction à la fois comme une qualité discrète du texte et un lien translinguistique entre l'anglais et le français dans le roman *Elles se rendent pas compte* que Boris Vian a publié sous le pseudonyme de Vernon Sullivan. Le problème de la pseudotraduction est fictionnalisé et utilisé pour indiquer les lacunes textuelles d'un ouvrage dans sa langue originale et pour créer des doubles

8. Katy Terrega, *It's a Dirty Job: Writing Porn for Fun and Profit*, LaVergne, Tennessee, Booklocker.com Inc., 2001, p. 5.

sens. L'intrigue érotique, les thèmes de la transformation et l'entrave fantasmée du passage du sens que pose la langue pseudotraduite renforcent le jeu des sexualités dans le roman. De son côté, Jean-Marc Gouanvic traite de l'hypersexualisation subreptice en tant que nécessité du roman noir. Il examine quelques textes d'auteurs majeurs, tels que Dashiell Hammett et Raymond Chandler, pour dégager la manière dont est représenté le corps désiré et désirant dans la vision américaine des textes sources et dans leurs traductions.

Quant aux cinquième, sixième et septième articles, ils étudient les transpositions de l'érotisme dans différents contextes culturels : la rhétorique de l'érotologie arabe, la publication et la traduction clandestines de la littérature érotique populaire en Israël dans les années 1950 ainsi que la traduction d'un roman français contemporain en finnois. Slimane Lamnaoui explore le texte érotique arabe dans sa spécificité et son altérité culturelles, où la rhétorique est reine et le corps, une entité baroque. En confrontant l'épître érotique d'Al-Jahiz, *Éphèbes et courtisanes*, et sa traduction française, il pose la question de savoir quelles sont les démarches de construction et de reconstruction de l'imaginaire occidental apposé à l'image du corps pensé comme fantasme. L'article constate qu'à désirer traduire le désir de l'autre, on finit par traduire le sien propre. Il met en cause la possibilité de traduire sans altérer la qualité première d'une langue dont la stylistique est principalement sensuelle. Quant à la contribution de Nitsa Ben-Ari, elle s'attache principalement à l'étude de trois manifestations de la figure de la demoiselle en détresse dans la littérature populaire israélienne des années 1930 à la fin des années 1960. Ces manifestations sont considérées comme révélatrices du processus d'acceptation de l'écriture érotique en Israël avant et après la création de l'État. Dans cette visée, l'article présente le texte original hébreu *The Captive from Tel Aviv* (1939) — lequel est en fait une adaptation, ou une traduction déguisée —, la traduction *Fanny Hill* (1964) et la pseudotraduction *Machista* (1968). Certains pré-supposés sont mis en cause, tels que le texte original hébreu ainsi que la traduction et la pseudotraduction yiddish. Quant à l'article de Sabine Kraenker et Ulla Tuomarla, il compare trois textes d'Annie Ernaux : *Se perdre*, le journal d'une passion amoureuse; *Passion simple*,

le récit autobiographique de cette même passion; et la traduction en finnois de ce dernier texte. Les auteures s'attachent à montrer trois phénomènes : comment le journal décrit l'érotisme et la passion, comment le récit les retravaille et comment la traduction en finnois réenonce les thèmes dans une autre langue et une autre culture.

Les deux derniers articles analysent la force subversive du langage dans les œuvres d'Apollinaire et de Sade ainsi que l'impératif de subversion qui échoit aux traducteurs de celles-ci. Pour sa part, Yannick Pierrisnard confronte la traduction anglo-saxonne des *Onze mille verges* au texte original d'Apollinaire. Il expose ensuite les étrangetés et les difficultés de traduction propres au récit à la lumière de l'expérience d'Apollinaire traducteur. Celle-ci semble être à l'origine de la fantaisie linguistique de l'érotisme apollinarien, fantaisie qui pourrait être qualifiée d'« autotraduisante ». Pierrisnard en tire une réflexion générale sur la nécessité d'un principe traductologique applicable au domaine érotique : la subversion des codes linguistiques que suppose l'écriture érotique ne doit pas être restituée, mais reproduite, c'est-à-dire rejouée au sein d'un récit nouveau, né d'un système de codes linguistiques et sexuels propre au lecteur-traducteur plutôt qu'à Apollinaire. Dans le dernier article, Pavel Cazenove traite des écrits de Sade, aujourd'hui mythique, lesquels commettent deux offenses : l'outrage sadien du corps des victimes que nous livrent ses romans et l'outrage sadien du corps de la langue française avec laquelle il écrit et qui, à l'image des victimes à l'éclat idéal, se trouve tout auréolée de délicatesse, de convention, de métaphore et de préciosité. Cazenove propose de mettre en écho ces deux outrages, dont l'économie trouve ses équivalents aussi bien dans les scènes de débauche que décrit Sade que dans leur prise en charge par le langage du texte. Cette homologie entre signifié et signifiant est ce qui fait la valeur pornographique de l'œuvre sadienne, c'est-à-dire la contamination réciproque de l'érotique et de la rhétorique. Selon l'auteur, la solution qui s'impose au traducteur est la suivante : non pas traduire les outrages déjà commis par Sade par et sur la langue d'origine (le français du XVIII^e siècle), mais les reproduire à nouveau en langue cible. Traduire Sade serait donc à proprement parler « commettre » à nouveau ce crime sadien.

PRÉSENTATION

Nous tenons à remercier le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire Figura ainsi que l'antenne Figura-Concordia et tout particulièrement Geneviève Hamel et Sonia Ghaya, qui ont fourni une aide précieuse dans la réalisation du présent cahier.

Philippe Di Folco

EHESS, France

La pornographie est-elle une esthétique?

Quel que soit le registre d'exposition, fiction ou documentaire, la phénoménologie de l'activité sexuelle humaine en ses performances se heurte encore à un triple régime régulateur : le droit écrit, les usages et notre peur. De nos jours, en Occident, aucun arsenal juridique solide n'est opposable à la libre publication de textes érotiques regardés comme obscènes et souvent désignés, à tort, comme pornographiques. La censure effective, si jamais, provient du dispositif marchand, par exemple du prescripteur, comme le fait d'un refus de promotion¹. Si ce genre de texte est à traduire, le locuteur-traducteur se trouve coincé entre divers critères de choix linguistiques et esthétiques : ce mot est-il ou non à proscrire? tel terme est-il vulgaire ou littéraire?

1. À titre d'exemple : un libraire catholique refusera de mettre en vente des ouvrages qu'il jugera « répugnants car contraires à sa foi », il en a le droit et la liberté (ou simplement il choisira de ne pas tout commander à l'éditeur). Par ailleurs, une

à quel lexique dois-je souscrire (langue châtiée, langue parlée)? si je ne trouve pas d'équivalent, si je suis face à un intraduisible, comment éviter de cribler le texte de « notes du traducteur » et autres « avertissements au lecteur », bien souvent de nature morale? En fait, si moi traducteur je ne perçois pas le texte comme littéraire mais bien comme littéral, pour quelle raison devrais-je m'appliquer à *bien* écrire? La question de savoir pourquoi je mets en doute la littérarité d'un texte, et donc son éroticité, quand j'en entreprends le décodage pour sa traduction, est d'importance quand on se souvient du succès commercial d'une Catherine Millet², laquelle appelle un chat un chat. Considérées comme sales, comme renvoyant à l'animalité, à l'anormalité, au monstrueux, à l'inutile, au masturbatoire, au secondaire, les activités sexuelles occupent en réalité peu de temps au quotidien, comparativement aux autres activités dites de loisir comme par exemple le sommeil, la lecture, regarder la télévision ou, plus largement, des écrans. Si certaines activités sexuelles ne sont pas considérées comme relevant du Beau — comme par exemple l'auto-érotisme — c'est tout simplement parce qu'elles sont rangées un peu vite du côté de l'accessoire : est

association peut ester en justice et réclamer la saisie d'un texte érotique qu'elle estime outrageant et contraire « à la morale publique » puisque vendu en librairie, mais il y a fort à parier que, désormais le juge, du moins en France, la déboutera. En octobre 2002, dans l'affaire qui opposa deux associations pour la protection de l'enfance, Fondation pour l'Enfance et L'Enfant Bleu contre le roman *Rose bonbon* (Nicolas Jones-Gorlin, Paris, Editions Gallimard, 2002, 176 p.), celles-ci réclamèrent l'interdiction à la vente dudit roman. La Ligue des Droits de l'Homme s'en inquiéta « au nom de la liberté d'expression ». Le ministre de l'Intérieur de l'époque, Nicolas Sarkozy, estima l'affaire suffisamment sérieuse et écrivit personnellement à l'éditeur. Ce dernier trouva ce compromis : le livre serait mis sous cellophane et arborerait l'avertissement suivant : « [Le roman] *Rose bonbon* est une œuvre de fiction. Aucun rapprochement ne peut être fait entre le monologue d'un pédophile imaginaire et une apologie de la pédophilie. C'est au lecteur de se faire une opinion sur ce livre, d'en conseiller ou d'en déconseiller la lecture, de l'aimer, de le détester, en toute liberté ». L'article 227-23 du Code pénal français réprime « la diffusion d'une image ou d'une représentation de mineur lorsque cette image ou cette représentation présente un caractère pornographique ». Tout le problème, en français du moins, est d'ordre syntagmatique : *cette représentation présente un caractère pornographique*, qu'est-ce que ça veut dire? Décrire une scène de pédophilie imaginaire semble bien provoquer en France un triple effet : émotionnel, moral et juridique.

2. Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, 220 p. Ce roman a été traduit en plus de 33 langues.

regardée comme non rentable toute activité humaine qui ne générerait pas *immédiatement* une production matérielle ou immatérielle se traduisant, en échange d'un temps d'occupation du corps consacré à de la création de valeur ajoutée, soit en termes de salaires (et donc de budget dépense), soit en termes de revenus de type rente, intérêt, profit (et donc, à terme, d'investissement³). Il est clair que dans ce type de dispositif, qui est celui de nos sociétés marchandes, la masturbation, la prostitution (vendre occasionnellement une partie de son corps un temps donné à des fins sexuelles contre un peu d'argent) et le salariat (vendre une partie de son temps contre une somme d'argent tous les mois) sont une même face de la même pièce de monnaie. Nous refusons de regarder l'envers de l'avvers, de regarder le/la travailleur/se sexuel/le comme un employé comme les autres, le masturbateur comme un être humain normal, le fabricant de produits érotiques comme un producteur comme les autres. Mais pourquoi les frapper au sceau de la laideur dès lors que des récits expriment et caractérisent de telles activités, dès lors donc qu'il s'agit d'entreprendre leur intermédiation? Je ne dois pas parler publiquement de mes rêves érotiques, de mes fantasmes encore moins de mes actes sexuels. C'est laid? Pourtant, le sexe, dit-on, fait vendre. Cet « inesthétisme » repose sur un jugement historique, issu de la morale matérialiste du début du XIX^e siècle, qui ne tient pas face à une forme de raisonnement éthique minimal, ni face à la contagion de tous les espaces de création littéraire par le champ sexuel⁴. Car en définitive, nous ne faisons que travestir en permanence ce que Gagnon appelle le « script sexuel⁵ » : ce « scénario » de travestissement, qu'on choisisse de l'appeler art ou déchet, est une création, un objet textuel qui n'existait qu'à l'état de phantasme ou d'idée. L'édulcorer lors de sa traduction, c'est nier l'existence première dans l'ordre du

3. Voir Pierre Klossowski, *La monnaie vivante*, Paris, Éric Losfeld / Terrain vague, 1970, non paginé.

4. Voir Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 172 p.

5. Voir John Gagnon, *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*, traduit de l'anglais par Alain Giami et Marie-Hélène Bourcier, Paris, Éditions Payot-Rivages, 2008, 202 p.

désir et de la création. Le révéler c'est en faire parfois un instrument économique et politique fort. En 1968, Gagnon et Simon rappelaient déjà ce qui suit :

il est possible que la plupart des sociétés humaines aient interdit la plupart des formes d'expression sexuelle, non pas pour contenir les forces antisociales, mais pour assigner à la sexualité une importance qu'elle n'aurait pas eu autrement. Les contraintes et les interdits ont eu pour effet de rendre cette activité intense, chargée de passion, et unique⁶.

Qu'on les condamne ou qu'on les défende, qu'on les trahisse ou qu'on leur soit fidèle, les activités sexuelles ajoutent à leur visibilité, se nourrissent de toutes nos contradictions à leur endroit. Ainsi en est-il des pornographies, malaise que traduit l'emploi du label « porno », cette apocope que l'on accole parfois systématiquement à quelque chose de sexuel qu'on ne saurait regarder, comprendre, scruter. Et aujourd'hui, on assiste semble-t-il à une contamination des productions artistiques en général par certains codes pornographiques. Il faut être très prudent sur ce dernier constat, et nous y reviendrons.

De quoi parlons-nous?

L'obscène désigne, tel un oiseau de mauvais augure, quelque chose d'assez « hideux » pour mériter d'être caché : ici, le corps humain en tant que corps expressément *pris* dans l'acte sexuel. L'obscène désigne aussi bien les activités sexuelles possiblement imaginables que tous les mots qui servent à les décrire. L'obscène c'est le *maledetto* : le maudit, autrement dit, le mal dit. On ne peut pas dire le cul littéralement, mais, correctement, il doit se traduire en des mots acceptables, des mots qui font bien quand bien même ils disent ce qui fait du bien — le plaisir sexuel. Des mots ni vulgaires ni grossiers. Mais où se situent donc les règles de l'acceptabilité? Pour illustrer ce problème, nous choisissons de montrer la reproduction d'un document texte / image qui ne choque

6. John Gagnon et William Simon, « Sex talk – public and private », *A Review of General Semantics*, vol. 25, n° 2, 1968, p. 173-191 [nous traduisons].

plus personne en apparence et qui pourtant révèle un paradoxe : quand le texte ici devient uniquement l'enjeu de l'obscène.

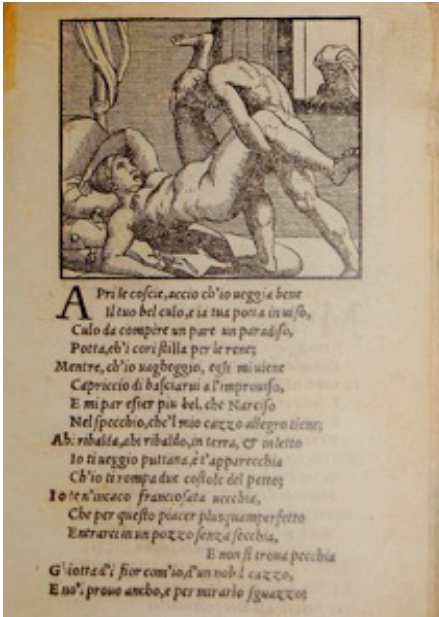


Figure 1. Pietro Aretino, 11^e sonnet

Raphaël, le peintre Jules Romain (Giulio Romano). Le tout, un recueil au format in-octavo, fut publié sans mention de lieu ni de date mais sans doute à Rome en 1524 ou 1525. D'abord le véritable titre : *I Modi*, suivi parfois sur la page de titre dans les éditions ultérieures de « o Le 16 posizioni » [ou les 16 positions], *i modi* signifiant les postures, au sens de « moyens pour parvenir à ses fins », nous sommes ici dans des considérations sexopolitiques⁸. Quelles sont ces fins? Qui parle?

7. Monique Nordmann et coll., *Eros invaincu. La Bibliothèque Gérard Nordmann*, Genève, Fondation Martin Bodmer/Le Cercle d'art, 2004.

8. Selon Beatriz Preciado, « [u]ne sexualité quelconque implique toujours une territorialisation précise de la bouche, du vagin, de l'anus. C'est ainsi que la pensée straight [normative, hétérocentrée] assure le lien structurel entre la production de l'identité de genre et la production de certains organes comme organes sexuels et reproducteurs. Capitalisme sexuel et sexe du capitalisme. Le sexe du vivant s'avère être un enjeu central de la politique et de la gouvernementalité. » (« Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux" », *Multitudes*, vol. 12, n° 2, mars 2003, p. 19)

Autant de questions sans réponse définitive. On en sait plus sur le *Kama Sutra* auquel on le compare (on ne sait trop pourquoi). Du sexopolitique ramolli par des siècles de traductions biaisées, de commentaires, d'imitations poussives — l'expression « Arétin français » devint au XVII^e siècle synonyme de « livre érotique illustré » donc « parlant » — , et par la perte des repères contextuels. L'incroyable aujourd'hui c'est encore que ce livre est issu d'une commande du pape Clément VII — le héraut du pouvoir clérical en un Occident sur le point de prendre le pouvoir sur le Nouveau Monde — en même temps qu'une adresse à celui-ci. Pietro Aretino s'en expliquait quelques années après la publication :

Après que j'eus obtenu du pape Clément la liberté de Marcantonio de Bologne, jeté en prison pour avoir gravé sur cuivre les XVI postures, etc., il me vint fantaisie de voir ces figures dénoncées par le dataire Giberti, qui exigeait à grands cris que le brave artiste fût crucifié; et, les ayant vues, je me trouvai en proie au même esprit qui avait auparavant poussé Giulio Romano [Jules Romain] à les dessiner [...] Je débitai sur ces postures [modi] les sonnets de luxurieuse mémoire que l'on voit au bas des figures⁹.

C'est donc le peintre renaissant Giulio Romano qui entreprit de créer pour les plaisirs masturbatoires du pape une série de dessins, qui représentaient sans doute les acrobaties sexuelles à la manière des paradis latins, « les amours des dieux païens » ne souffrant peut-être pas des mêmes interdits de voir. Mais par la suite, c'est cette série de poèmes qui subsumera les images en un érotisme outré, impossible à publier autrement que sous le manteau : dieux et déesses ne cessent de s'accoupler dans la peinture des XVI^e et XVII^e siècles, mais transcrire leurs cabrioles en des mots vulgaires et rimés, voilà qui confinait au scandale. En l'année 1525 paraissait également *La Cazzaria* du Siennois Antonio Vignale de' Buonaguinti (1500-1559) : un titre qui fut plus ou moins traduit en français, mais bien plus tard comme nous le verrons, par

9. Pietro Aretino, « Lettre à Messire Battista Zatti » (janv. 1538), rapportée par Michel Jeanneret dans Monique Nordmann et coll., *op. cit.*

« biterie » ou « foutrerie ». Ces « dialogues priapiques », de con et de vit, de chatte (*potta*) et de bite (*cazzio*) sont nés au cœur d'une confrérie, les *Intronati*, qui rappelle celle des coquillards de François Villon (qualifiés par les juges de « sodomites », d'*introduits*, et envoyés au bûcher ou au gibet). Les en-têtes des chapitres vignalesques annoncent tout un programme : « Pourquoi on a imaginé de se branler le vit »; « Pourquoi il semble doux de s'entrebaiser »; « Pourquoi le cul des femmes n'a pas de poils », etc. Dans ce manuel de sexologie politique appliquée, Vignale érige le *Cazzone* — le pénis — en dictateur : on y parle de révolution des sexes et de rébellions des culs las des « coups de pointes ». Banni, ce pamphlet de Vignale est, selon Charles Nodier (1780-1844), sauvé de l'oubli par Bernard de La Monnoye (1641-1728), conseiller correcteur à la Chambre des comptes de Dijon, spécialiste de Villon, de Gilles Ménage (1613-1692) et qui en recopia le texte au grand dam des bigots. À propos de sa traduction *The Book of the Prick*, parue en 2003 en anglais moderne, la critique américaine Judith Thurman remarque :

Almost three hundred years before Sade, Vignale conflates enlightenment with corruption, and, in one of the earliest and, it has to be said, most repellent test cases for free speech, he asserts a quintessential civil liberty, one that becomes more precious as it grows more fragile: the freedom to offend¹⁰.

Une liberté d'offenser et de parole qui, pour Vignale et Aretino, se terminera par l'exil, loin de Rome. Morts désœuvrés, ils subiront par anticipation les conséquences de l'établissement de l'Index en 1558, et la constitution en toute bibliothèque ou institution, d'un Enfer bibliophilique (à la Vaticane, à Paris à la Bibliothèque royale puis Nationale, etc.) ou d'un *Private Case* (British Library), et ne pourront assister à l'explosion ultérieure des différentes traductions pirates de leurs textes en français, en anglais, etc. S'ils revenaient aujourd'hui, ils ne pourraient que dénoncer les traductions idoines. Les *Sonnets*

10. Judith Thurman, « The anatomy lesson », *The New Yorker*, vol. 79, n° 38, 8 décembre 2003, p. 136 : « Presque trois cents ans avant Sade, Vignale associe les lumières à la corruption, et, dans ce qui est l'une des premières mises à l'épreuve de la liberté de parole et, il faut l'admettre, des plus repoussantes, il proclame une liberté civile fondamentale, qui devient d'autant plus précieuse qu'elle se trouve fragilisée : la liberté d'offenser » [nous traduisons].

luxurieux et la *Cazzaria* en tant que textes font toujours rougir les traducteurs, inquiètent les éditeurs : les multiples *culo*, *cazzo* et *potta* qui les parsèment appartiennent au registre vulgaire toscan. En français, le mot *cazzo* a été traduit par *membre*, *vit*, d'abondantes initiales V..., quelques *phallus* et autres *baguettes*; *potta*, lui, par *con*, C..., *papillon*, *vase*, etc. Apollinaire, qui fait partie des traducteurs modernes des *Sonnets*, utilise dans une édition de 1909¹¹ le mot « *pertuis* » pour signifier l'ouverture : laquelle? celle de l'anus? celle de la vulve? Voici le V^e sonnet d'Aretino, d'une part dans sa « version originale » et d'autre part dans la proposition qu'en firent Paul Larivaille et Alcide Bonneau en 1911 telle qu'elle fut imprimée alors à Paris « sous le manteau » :

Perch'io prov'or un sí solenne cazzo	Puisque j'essaie maintenant un si solennel V...
Che mi rovescia l'orlo della potta,	Qui me retourne l'ourlet du C..., Je voudrais me transformer tout en C...,
Io vorrei esser tutta quanta potta,	Mais je voudrais que tu fusses tout V...
Ma vorrei che tu fossi tutto cazzo.	

Perché, s'io fossi potta e tu cazzo,	Parce que si j'étais C... et toi V..., Je rassasierais d'un seul coup mon C...
Isfameria per un tratto la potta, E tu averesti anche dalla potta	Et tu aurais aussi du C...
Tutto il piacer che può aver un cazzo.	Tout le plaisir que peut avoir un V...

Ma non potendo esser tutta potta,	Mais ne pouvant être C...
Né tu diventar tutto di cazzo,	Ni toi devenir en tout V...
Piglia il buon voler da questa potta.	Prends le bon vouloir de ce C...

– E voi pigliate del mio poco cazzo	– Et vous, prenez du peu que j'ai de V...
La buona volontà: in giù la potta	La bonne volonté et affermissez en bas votre C...

11. Pietro Aretino, *L'Œuvre du divin Arétin*, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1909, 270 p.

Ficcate, e io in su ficcherò il cazzo;	Tandis que moi au-dessus, je ficheraï mon V...
E di poi su il mio cazzo	Et ensuite sur mon V...
Lasciatevi andar tutta con la potta:	Laissez-vous aller toute avec le C...
E sarò cazzo, e voi sarete potta.	Et je serai V... et vous, vous serez C...

Le brouillage volontaire par initialismes et euphémismes fait appel à une herméneutique du précieux : il se trouve que ce « code linguistique » est toujours en activité aujourd’hui, les initiales en moins. La traduction de Larivaille et Bonneau court toujours les rayons de la librairie moderne! Or, le mot *cazzo* est de nos jours abondamment utilisé en Italie pour ponctuer certaines conversations courantes, traduire cette interjection en français par bite (ou *prick*, en anglais, comme pour le titre de l’ouvrage de Vignale) serait maladroit¹². Ce mot français est pourtant très ancien, sans doute issu de l’argot maritime d’amarrage (*bitte*, *butte*, *batte*), mais il n’eut droit de cité dans le *Larousse* qu’en 1979, lequel l’atteste dans son contexte vulgaire, celui du parler courant, comme datant du Moyen Âge. Mais il suffit de savoir lire Rabelais « entre crochets » pour comprendre que ce mot devient le centre d’une affaire¹³ publique :

Mais je vous en exposeray bien dadvantaige au livre que j’ay fait *De la dignité des braguettes*. D’un **cas** [soit *cazzo*, italien francisé] vous advertis, que si elle estoit bien longue et ample, en rien ne ressemblant les hypocriticques braguettes d’un tas de muguet qui ne sont plenes que de vent, au grand interest [préjudice] du sexe feminin¹⁴.

12. Un exemple de traduction de texte contemporain, celui de Culicchia : dans sa version française du roman italien *Paso Doble*, (Paris, 2000, p. 163-164), Nathalie Bauer, traductrice par ailleurs irréprochable, utilise le mot « quéquette » pour transcrire le titre d’un film X en VHS, là où le mot « bite » aurait été plus approprié (« Con un cazzo tra le mani » devient « Ta quéquette entre les mains »). Pas une seule fois le mot bite n’apparaît dans la version française du roman réaliste de Culicchia mais bien « membre » ou « machin ».

13. En anglais : *a case*.

14. Dans Christine Escarmant : « De la dignité des braguettes : Rabelais pornographe », *Figures de l’art. Revue d’études esthétiques*, vol. 4, « Nude or naked? Érotiques ou pornographies de l’art », n° 4, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, <http://marincazaou.pagesperso-orange.fr/rabelais/RabelaisPornographe.html>.

Les notes entre crochets montrent qu'un travail d'adaptation de la langue rabelaisienne en français moderne est bien entendu nécessaire, mais, de façon paradoxale, le travail est moindre pour les « mots qui choquent ». Qualifié de pornographe ou vu comme tel par exemple par messieurs Lagarde & Michard, lesquels furent servis à des millions de lycéens francophones pendant trois décennies, caviardé ou châtré, Rabelais

met constamment sous les yeux : le cul, le foutre, la merde, les fesses, le con, les fentes, les seins, les couilles, le zizi en action, la sodomie, la copulation des mots et des choses et des gens, bref, au sens strict, mettons nous [sic] devant les yeux le spectacle de l'obscénité littérale de ce récit théâtral, gestuel et charnel et spirituel tout à la fois¹⁵.

Il tire du jargon des coquillards et des fabliaux¹⁶, mais aussi des langues vernaculaires du sud (provençal, toscan), tout un arsenal onomastique pour subvertir la rhétorique « coincée » des clercs. Mais qu'en savons-nous? Pour le dire autrement : où puiser notre savoir des jactances, patois, argots et autres conversations courantes dès lors qu'il s'agit là de mots appartenant à la langue des anonymes, peuples des rues et campagnes, dès lors que nous nous servons de preuves manuscrites, d'appareils linguistiques normés et justement de la langue des clercs pour traduire? Qu'aurait pu être cette langue parlée, celle des exclus (les paysans, les femmes), des vaincus, des marginaux, des illettrés, bref, celle de 90 % de cette humanité-là, qui s'est reproduite, a travaillé, qui parlait du sexe avant, pendant et après l'avoir fait, si elle avait pu s'exprimer par écrit sans le filtre des *escholiers*? Que ferions-nous, si jamais, de leurs confessions transcrites par les curés, si les évêques, les prélats et les moines illuminés n'avaient pas par la suite tout verrouillé à coup de réforme, d'inquisition, de... morale? Que de mots perdus! Et si les multiples occurrences — le seul petit bréviaire — en français pour dire pénis n'étaient finalement que l'écho démultiplié de cette mise aux

15. *Ibid.*

16. Produits entre 1150 et 1350 dans la région nord de la France. On estime ces petits récits satiriques et grotesques à environ 150 : la plupart sont anonymes.

oubliettes? Cette archéologie des discours est impossible à entreprendre; les traces nous manquent. Le sexe transpire depuis toujours en secret et donc secrète quelques mots, images, concepts même, depuis des siècles, à l'ombre du pouvoir. Aretino, Vignale et Rabelais se moquent des trois pouvoirs (Église, Noblesse et Armée), mais ils savent que ceux-ci ne crachent pas sur la bagatelle, bien au contraire. On a beau mettre au cachot les locuteurs, brûler leurs textes et leur personne, ça parle, et ça circule, de bouche à oreille; la métamorphose opère et les gens se mélangent : les vecteurs sont les corps prostitués, domestiqués. En définitive, les mots sont comme des objets, ils se partagent, s'échangent, se façonnent et modifient nos percepts. L'érotisme est bien une poésie mais qu'il faut pouvoir décoder tout en sachant ouvrir les fenêtres de la grande maison quelque peu poussiéreuse qu'est la vieille école de la traduction.

Pour en revenir au couple l'Aretino poète / Marcantonio Raimondi graveur, on peut se demander si l'on n'est pas là plutôt dans un dialogue avec une prostituée (au bordel donc et non dans l'alcôve des dieux); les termes sont ici crus, et, sur cette image de l'édition originale, l'on aperçoit la matrone, la maquerelle. Dans *Eros parmi les dieux*, Joël Schmidt analyse les diverses représentations des activités d'ordre sexuel au sein du panthéon gréco-romain, lesquelles

ne sont soumises à aucun anathème et à aucune répression, ce qui les voue à une pansexualité libératrice voire libertaire d'une extraordinaire invention. Les savoirs du corps et du sexe semblent immanents à ces divinités, mais les mots pour les exprimer constituent une cage, une prison : les mots ne peuvent dépasser ce que le corps voluptueux exprime¹⁷.

Divin Aretino : ce qualificatif provient d'une extrême torsion au sein même de l'appareil linguistico-politique du XVII^e siècle libertin, attribut dont Sade héritera. Comment dire la jouissance? L'orgasme et la petite mort? Le visage crispé par le plaisir ou la douleur? Font-ils l'amour ou du sexe? Se battent-ils ou baisent-ils? Ce que nous constatons, c'est que l'image ne traduit rien, bien au contraire.

17. Joël Schmidt, *Eros parmi les dieux. Scènes érotiques de la mythologie grecque et romaine*, Paris, La Musardine, 2003, p. 26-27.

L'Amour contre le Sexe?

Longtemps, le texte arétinien reste intranscriptible dans sa totalité tandis que les dessins sont jugés acceptables. Bientôt, l'image primera au sein du dispositif des pornographies modernes et ce, dès avant l'apparition de la photographie. Ce dispositif participe d'une énorme fiction de la réalité, laquelle se nourrit de chairs vivantes, de confessions, de permutations, de cris marginaux et d'argent, de beaucoup d'argent. Les images n'ont pas besoin de traduction. La pornographie souffre d'une origine obscure, bien plus ancienne en termes d'esthétique, que l'érotisme. Trois étapes de sédimentation apparente se font jour : la peinture de prostituées (le mythe de Parrhasios), le fait d'écrire sur les prostituées et leur condition (de Boccace à Restif de la Bretonne), et enfin, l'obsène et la loi. Depuis 1970-1976¹⁸, il semble évident que l'image pornographique animée perturbe l'ordre érotique en tant qu'elle exprime le sexe dans toute sa brutalité, sa radicalité, sa transparence : les sécrétions, les orifices, les jeux de rôle, les permutations et les emboîtages. L'érotisme, lui, se bat pour conserver sa posture hétéronormative, pour rester potable, adoptable, sympathique. Le plan de clivage apparent entre la pornographie et l'érotisme traverserait le thème emblématique de l'amour. L'érotisme serait une métaphore de l'amour. Non pas une représentation évidente, directe du sentiment, mais une forme condensée, discrètement énigmatique, qui nécessiterait une interprétation, une relecture des signes, comme dans l'assemblage d'un puzzle. Ici, contrairement aux images animées, la force de la suggestion ne serait pas une donnée immédiate et brutale, mais le fruit d'une réminiscence toute platonicienne, selon laquelle l'émotion se devinerait et se construirait à l'aune de la mémoire. L'érotisme s'élaborerait et s'accomplirait comme une œuvre d'Art. Pourtant, il serait absolument faux de croire que les pornographies n'ont rien à voir avec l'amour tout simplement parce qu'elles se nourrissent de tous les

18. En Europe comme aux États-Unis, ces années-là coïncident avec une libéralisation quant à la circulation des matériaux dits pornographiques, un « âge d'or ». Voir J. Zimmer, *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 97 et suiv.

affects en élaborant leurs fictions : des constructions qui engloutissent, digèrent, recyclent absolument tout.

Les effets du *politically correct* connotant certaines traductions se manifestent même par certaines omissions ou non-publicisation et cloisonnent nos sociétés en deux prisons quand il s'agit pour le savoir et la culture de produire un idéal universel. Les images pornographiques, quant à elles, ne s'embarrassent nullement de ces nouvelles catégories morales. L'impression générale dominante confère à une rhétorique proche de celle exprimée chez Aretino. On pourrait croire que les codes fictionnels, les scripts, voire la rhétorique pornographique, sont issus d'un croisement entre des archétypes gréco-romains : d'un côté Zeus ou Hercule / étalon / actif / pénétrant et de l'autre, Léda ou Omphale, salope ou prostituée / passive / pénétrée et que l'on ne puisse, de ce couple, s'extraire ou s'échapper. C'est faux : la porno ne cesse de jouer sur les permutations de sexe, de genre, d'ethnie, d'âge. En termes de topographie, nous sommes souvent dans une scène à la fois hors du temps et de la contingence, encadrés soit par un regard de voyeur (pensons au statut de la personne qui lit un texte, une confession sexuelle), soit par un public suggéré et ce, comme si nous étions face à une scène de théâtre : le coin tranquille où les humains vont baiser, la chambre, comme mise en scène du sexe et donc sans doute comme scène esthétique, mais performée comme utopique. Un lieu qui n'existe pas, mais qui fonde vraisemblablement en grande partie l'imaginaire des productions dites pornographiques. Cette scénographie du sexe est très ancienne.

Dès 1982, Nancy Huston notait que l'agencement des femmes par la pornographie balance entre l'image de la maman et celle de la putain. La question qu'elle posera ensuite dans sa nouvelle introduction mérite d'être relevée : « Comment se fait-il que, dans un société où les rapports entre les sexes sont plus égalitaires et plus libres que jamais auparavant, nous avons toujours, et même de plus en plus envie et besoin de nous gaver de représentations de contrainte, de domination et de destruction sexuelles?¹⁹ » Il y aurait beaucoup à dire sur ce mot « destruction », car

19. Nancy Huston, *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Payot, 2003 [1982], p. 15.

se trouvent dans certains textes, écartés du commerce de la traduction, des milliers de scénographies qui échappent à cette logique maman / putain, qui fracassent la domination masculine, qui pulvérisent le politiquement correct et qui annihilent toute possibilité de jugement moral fondé.

Le chatouillement des sens

On se souviendra que Kant, reprenant les travaux de Baumgarten sur l'esthétique que ce dernier inventa en tant que concept, s'essayant à la définition du beau et du sublime, prend comme exemple le regard posé sur l'océan²⁰. Kant écrit dans sa *Critique de la raison pure* que les

règles et critères sont purement empiriques en leurs principales sources, et par conséquent ne sauraient jamais servir de lois *a priori* déterminées propres à diriger le goût qui constitue la véritable pierre de touche de l'exactitude des règles²¹.

Et de s'en référer aux Anciens, aux Grecs bien entendu. Le problème est le suivant : quelles sont les règles de la perception? Qu'est-ce que percevoir, ici? Est-ce seulement faire plus que voir? Nous connaissons la définition du percept : je comprends ce que je lis, par exemple, une description; je n'ai pas besoin de la vivre pour la comprendre, je n'ai pas besoin de faire ce qui est décrit là pour parvenir au savoir véhiculé par le texte. Autrement dit, lire c'est vivre à travers d'autres formes de vie représentées. Et regarder donc. Lorsqu'il s'agit du Sexe et de tous ses *graphein* possibles, le point de suspicion c'est la puissance de la sensation : l'éveil à la lubricité, le remuement physiologique, l'excitation, du chatouillement²², du gratouillement. Lisez, regardez

20. Voir Marc Jimenez, « Esthétique », *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Barbara Cassin [dir.], Seuil, Paris, 2004, p. 415-418.

21. Emmanuel Kant, « Critique de la raison pure », *Œuvres philosophiques*, vol. 1, Ferdinand Alquié [dir.], traduit de l'allemand par A. J.-L. Delamarre et F. Marty, Paris, Éditions Gallimard, coll. « La Pléiade », 1980, p. 783.

22. Baruch Spinoza, « De l'esclavage de l'homme ou de la force des passions », *L'Éthique*, quatrième partie, propositions XLIII et XLIV, www.spinozaetnous.org/ethiq/ethiq4.htm (28 février 2013).

mais n'imitiez pas, voilà ce que dit l'érotisme. Traduisez, mais ne bandez pas : pensez non pas au lecteur, mais à ce que sa maman dirait! Il est impossible de prétendre éduquer les sens, le goût, le désir, sans le sexe, autrement dit de convoquer une morale du texte, quand tout en nous et autour de nous collabore et négocie avec le Sexe. Pascal Quignard écrit dans *Le sexe et l'effroi* :

La vision de la représentation la plus directe possible de la copulation humaine procure une émotion à chaque fois extrême dont nous nous défendons soit sous la forme du rire salace, soit dans la stupeur choquée²³.

Comment traduire ces scènes : comment faire voir par les mots ce qui se donne comme évidence absolue, le Sexe? Ces objets suscitent encore aujourd'hui de nombreuses réactions de rejet, et des simulacres d'interdits. Internet rendant la circulation des images et des textes totalement libre, l'obscène tend à devenir une valeur morale caduque. Le problème se situe donc ailleurs. Ce n'est pas que nous échouons à fabriquer des objets illustrant la copulation, et le Sexe en général; nous échouons plutôt à le montrer de façon totale et neutre. L'appareil linguistique déficient joue le jeu du pouvoir moralisant dont il est issu. L'interprétation de ces objets, qui a lieu dès la fin du XV^e siècle, donne naissance à un appareil critique, qui, de l'apparition des premières règles de l'esthétique (Baumgarten), à l'apologie de l'érotisme (Bataille), constitue selon nous une invention, au sens qu'elle est une construction de l'esprit, avec sa rhétorique propre, son vocabulaire édulcoré, ses manies, pour ne pas dire ses manières. L'invention de l'érotisme en tant que discours organisé, normé et normatif, caractérise les débuts de l'Humanisme italien (et aussi anglais, celui du temps de Chaucer) avec lequel il se confond. Avec Boccace et Chaucer, avec Rabelais et Aretino, on lâche prise : les mots du sexe servent moins à fabriquer une métaphore de l'Amour qu'un rapport en prise direct avec ce qui arrive effectivement quand les corps se désirent, ou, si l'on veut, les arts amoureux se métissent avec les joutes verbales et sexuelles. À l'époque,

23. Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 315.

il s'agit d'une parole masculine (même si ici et là, dans les récits, c'est la maquerelle, la fille facile / courtisane ou la femme du meunier qui s'expriment), réinterprétée par du masculin pour un public bourgeois, hétéronormé, favorable au mariage, à la copulation reproductive, etc. Aujourd'hui, nous traduisons pour le lecteur type, une fiction produite par la statistique marketing. La gêne que nous ressentons s'exprime dans la manière avec laquelle nous compressons en un seul terme un ensemble de référents bien précis. En anglais, il est précisément possible d'écrire : *to have sex*; en français, respectant les règles d'usage de l'auxiliaire avoir, on dira « coucher avec une personne », « faire l'amour », « baiser » mais pas « avoir du sexe ».

L'obscur et l'impur

Maintenant, voici une image sans le texte qu'elle est censée illustrer. Ce texte est non encore traduit en français parce qu'introuvable, l'image ayant été extirpée de son contexte par des collectionneurs d'estampes. Précédemment, dans le cas d'Aretino, nous avons perdu les peintures de Claudio Romano et les cuivres de Raimondi : ici, c'est le texte qui a disparu.



Figure 2. Maître E.R., gravure sur bois

Cette image est la reproduction d'une gravure sur bois attribuée à Maître E.R. et illustre semble-t-il un recueil de chroniques et de légendes strasbourgeoises rédigées entre 1382 et 1415 par Jakob

Twinger von Königshofen²⁴. Elle a été découpée pour être collectionnée, et sans doute réimprimée à partir de sa matrice en bois vers 1460. Que voit-on? D'abord quatre femmes et trois hommes. Un premier homme indique à l'attention de trois femmes (et du lecteur?) une action à entreprendre; un autre homme invite ou accompagne deux des femmes soit à regarder soit à imiter la première, laquelle est en train d'introduire dans sa bouche le pénis en érection d'un homme barbu dont les yeux sont bandés par une quatrième femme. Cette étrange cérémonie ne peut être traduite de façon univoque, de nombreuses ambiguïtés apparaissent, que seul, peut-être, le texte qui l'accompagnait, parviendrait à dissiper. On dirait l'illustration d'une blague extrêmement salace, si l'on en croit le trou noir gravé au niveau de l'entre-jambe de la troisième femme : les yeux bandés, un homme est-il capable de distinguer la fellation du coït? La quatrième femme, à gauche, semble enceinte et frappée de stupeur. Toujours est-il que la scénographie est très intéressante : nous pouvons y apercevoir sans doute le premier *glory-hole* jamais gravé et imprimé, c'est-à-dire un trou par lequel un homme peut glisser son pénis en érection. Nous n'avons pu hélas retrouver le texte allemand que cette image est supposée illustrer : nous sommes sans doute en présence d'images renvoyant à des textes comme les fabliaux issus du répertoire itinérant, des farces grotesques données lors des foires ouvertes aux spectacles et récitatifs paillard²⁵. Ce « trou de gloire » appelle une autre locution anglo-saxonne, le *morning glory*, que l'on trouve chez Geoffrey Chaucer²⁶ : c'est le fait pour un homme d'être généralement au petit matin en érection. Ce *glory* renvoie au pavillon, à l'étendard, à la fierté, à la vie même qui reprend le dessus quand le corps — ici masculin — s'éveille. De même que cette réaction physiologique semble parfois le produit du sommeil paradoxal et peut-être du rêve, cette gravure nous connecte avec les phantasmes d'un auteur, d'une région, d'un

24. Monique Nordmann et coll., *op. cit.*

25. Voir Charles Baladier, *Éros au Moyen Âge. Amour, désir et délectation morose*, Paris, Le Cerf, 1999, 221 p.

26. Voir Geoffrey Chaucer, « Le conte du chevalier », ou « Le meunier », *Les contes de Canterbury et autres œuvres*, traduits et commentés par André Crépin et coll., Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2010, 1649 p.

pays. Aucun moyen de traduire plus loin si ce n'est de tomber dans la surinterprétation. Nous sommes pourtant face à cette image bien loin du « corps glorieux » que ne cesse de nous asséner les vidéoproductions porno : corps sportifs, éjaculant, pénétrés et pénétrant, sans cesse et sans relâche.

De nos jours, le *glory-hole*, après avoir été contourné²⁷, est au centre de certaines productions vidéos homosexuelles en des décors empruntant aux lieux retirés, des lieux existant dans la vie réelle²⁸ : chambre d'hôtel, toilettes, parking, prison, hôpital, comme si la contrainte sexuelle devait venir de l'intime en tant que clôture sur elle-même. L'envers du trou de gloire est la « pièce du fond » ou « remise », autrement dit le *backroom*. Ces images et ces textes sont clos, ce sont des cadres, des polices, des casernements. Ainsi du *backroom* : la pièce du fond, le placard (ou cabane, comme sur cette gravure) où l'on enferme les corps et où les corps s'enferment pour jouir. Les yeux bandés (ou alors dans le noir, la pièce étant plongée dans l'obscurité, devenant *blackroom*), les *glory-holes*, les lieux clos servent abondamment aux mises en scène actuelles des pornovideos pseudo-amateurs²⁹ lorsqu'il s'agit de perturber le jeu hétérosexuel, de bousculer la norme ou, si l'on veut, la rhétorique du Beau et de la Belle. Notons également que dans le récit autobiographique de Catherine Millet déjà cité il est beaucoup question d'elle les yeux bandés, s'accouplant à des « corps invisibles » en des lieux éloignés et discrets. L'érotisme nous parle peu en ses fictions des vieux, des laids, des monstres, des anormaux, des minorités sexuelles et du parasexuel. La porno contemporaine, si. La porno est un *backroom*, mais c'est aussi la mauvaise conscience de l'érotisme, l'arrière-plan, inscruée et incrustée dans les fondements de l'érotisme. Une épine dans les fesses. C'est très gênant. Mais Millet fictionnalise son

27. Notamment par le trou par lequel le prisonnier insuffle un peu de fumée de cigarette, dans Jean Genet, *Miracle de la rose, Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Editions Gallimard, coll. « NRF », 1951.

28. Voir Guillaume Dustan, *Dans ma chambre*, Paris, P.O.L, 1997, p. 3-20.

29. Voir John Cameron Mitchell, *Short Bus*, Canada, 2005, 101 min. L'on y trouve des scènes de sexe explicites, c'est-à-dire, réalisées sans trucage ni simulation.

intimité, autrement dit, elle fabrique du récit lisible, de la littérature : c'est la vie sexuelle de Catherine initiale M. comme naguère, un certain Walter raconta la sienne³⁰. Que se passe-t-il *actuellement* du côté des récits des non glorieux, des vaincus, des perdants, c'est-à-dire pour ces récits au statut dérélictore, comme anonymes, oubliés et pourtant si présents autour de nous : ceux que l'on trouve sur des millions de blogues? Quels effets produit cette démultiplication exponentielle du « parler sexuel »? Ça chatouille en tous sens, en toutes langues et en tous lieux, *hic et nunc*. Qu'est-ce qui se fabrique là? Un roman de soi qui s'engagerait à tout dire? À ne dire que les actes sexuels en son endroit? Est-ce encore de la littérature? Beaucoup d'éditeurs se sont excités sur ces blogues et ont choisi de rassembler sous forme de livres certains de ces journaux numériques, souvent très répétitifs, ce qui n'a pas empêché leurs traductions en plusieurs langues. Dans la foulée, des personnalités publiques, par exemple en France Frédéric Mitterrand ou Catherine Breillat, ont choisi de publier sous forme de récit documentaire imprimé leurs confessions sexuelles — sans même donc catégoriser sous le mot « roman » leur ouvrage respectif. Catherine Millet tourne le dos à la fiction et au documentaire en empruntant le champ autofictionnel : « je est un autre », et cet autre permet d'aller jusqu'au bout du langage du sexe.

Le roman pornographique n'existe pas

D'abord, nous dirons qu'il n'y a pas de littérature pornographique, au sens où nous ne croyons pas au roman pornographique comme l'entendent par exemple l'écrivain français Esparbec (pseudonyme de Georges Pailler³¹) ou le philosophe italien Mario Perniola. « Roman pornographique » constitue une marque de fabrique, utilisée par certains éditeurs actuels pour créer un simulacre d'interdit, une illusion de censure. Y aurait-il, en revanche, quelques fictions produites ici

30. Anonyme, *My Secret Life*, vol. I-III, Amsterdam, 1888, www.gutenberg.org/files/30360/30360-h/30360-h.htm (28 février 2013).

31. Une grande partie de son œuvre est publiée par La Musardine, Paris.

et là qui posséderaient — ou qui emprunteraient à — une esthétique pornographique? De la fin du XIX^e jusqu'aux années 1960, on appelait « roman porno », ou « petit porno », les romans de gare, sous le manteau, mal écrits, vite lus, à fonction masturbatoire. Le « roman porno » que l'on désignait avec l'apocope jusqu'au milieu des années 1970 disparaît avec l'avènement du X en 1976, en France du moins, avec le relâchement de la censure et la libéralisation de l'économie occidentale. Il était à la littérature, ce que le film X est au cinéma dans les *sex shops* : un « mauvais genre », renié par les Métiers du Livre, l'institution universitaire, l'appareil critique. S'il semble en voie de disparition, c'est qu'il laisse la place à de multiples supports et styles différents comme le *hentaï* (le manga *hardcore*) ou le manifeste sexocommunautaire (fanzine gay, lesbien, trans, SM, etc.). Mais c'est bien un livre, écrit et produit pour des lecteurs en chair et en os. Comme dans le cinéma classé « X », deux types de production coexistent : d'un côté, des textes « à lire d'une seule main » (pour se masturber), parfois illustrés, destinés donc à l'excitation et la satisfaction sexuelle du lecteur; de l'autre, des textes dits « œuvres de création » d'un « genre curieux » produits par des « écrivains », longtemps censurés et communément qualifiés de « pornographiques », mais que parfois l'apocope « porno » employée ne saurait confondre avec ce premier type de production. Le but du livre porno était de faire naître et de transformer le désir en acte autoérotique : si le livre tombe des mains du lecteur (excepté par cause d'ennui), il aura alors atteint ce but somme toute « hygiénique ». Le scripteur remporte une victoire sur le réalisme : il appelle enfin un chat un chat. Mais du même coup, il brise le pacte éditorial conventionnel, il s'autoexpulse du circuit marchand bourgeois.

L'historiographe (archivistes, bibliophiles, collectionneurs...) ne limite son intérêt qu'aux productions dites « nobles », en ce sens qu'elles sont cautionnées par un style (et un vocabulaire), un nom référentiel (même en cas d'anonymat sur le moment) ou une réputation forgée par un tissu critique et judiciaire. Le livre porno, quant à lui, a fait l'objet d'une industrie, longtemps prolifique, aujourd'hui anéantie par l'explosion de média comme Internet mais déjà minorée par les magazines papiers de l'après 1945. Il ne se soucie pas de déplaire ou non aux mœurs, donc

ne s'encombre pas d'une éthique. Il est parce que la demande existe. Le commerce de ces derniers livres sort du cadre de la Librairie, au sens où celui-ci obéit aux lois de publicité et de vente du pays en question. En général, ces livres se trouvaient « sous le manteau » ou dans des espaces « réservés », cachés, au secret dans les librairies; ils étaient donc l'objet d'un trafic, conjointement à un commerce de prostitution (à l'origine, au Palais Royal dès le début du XVIII^e siècle, Pigalle ou Times Square dès 1920, etc.), devenu aujourd'hui pur commerce d'images et d'objets sexuels (*sex shop*, *eros center*) puisque c'est le Net, ouvert et libre, qui remplit cette fonction de diffusion des postures sexuelles ou de ses modalités. La clandestinité est consubstantielle au livre porno : livre prolongement du corps parce que parlant *du et au* corps, livre de chevet, qui fait immédiatement sens et effet sur le lecteur. Cette clandestinité en mouvement, de l'achat dans des lieux dédiés ou non aux pratiques et aux représentations du sexe, à la réclusion du volume au cœur même du foyer, de l'intime, fait du livre porno un objet hors norme, voire irrécupérable, non seulement par certains critiques et traducteurs, mais par le censeur ou le confesseur, qui très longtemps en usa par des voies détournées : les manuels et autres livres d'images destinés aux jeunes mariés, sont les ancêtres du livre porno. Plus le *privatus* donne du sens à la maison bourgeoise puis contemporaine, plus il permet l'arrivée *intra muros* du livre porno (et son corollaire, le magazine) qui s'installe dans le foyer. « Il est ce que Monsieur s'offre lorsque Madame fait grève » : image d'Épinal, que les psychiatres viennois de la fin du XIX^e siècle traduiront par « perversion ». L'amateur de livres porno, comme le fétichiste, saura toujours où se trouve l'instrument ou le supplétif à la satisfaction de son besoin : l'excitation connue au cours de l'achat se prolonge ou se renouvelle au moment de la lecture. L'intimité côtoie et recrée son propre enfer. L'interdit reste intergénérationnel : aucune autorité publique à ce jour, n'a pu éradiquer la consommation et l'usage de tels ouvrages à titre privé³².

32. Philippe Di Folco, « Littérature », *Dictionnaire de la pornographie*, Philippe Di Folco [dir.], Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 325.

Ce genre est rarement l'endroit d'un regard sociologique qui, porté sur cette littérature, ouvrirait à l'étude même du « corps de la foule » — du « vulgaire », au sens du « peuple, du commun des hommes » —, et s'opposerait à l'élite, au remarquable, à l'original. Dans ces livres, c'est le sexe du peuple qui parle. « Le sexe que l'on n'a pas cessé d'interroger », comme le souligne Michel Foucault³³, quand bien même il était soumis à l'interdit et à la censure. Encore que cet attrait n'aille pas sans quelque réserve, sans quelque répulsion, à voir se développer une telle industrie produite par « n'importe qui », s'adressant à tous, et qui tend à banaliser les figures et les mots du sexe. Cette industrie qui rend plus flagrante la médiocrité de certaines productions, se développe à mesure que l'écriture et la lecture en français se diffusent : écrire du porno devient un gagne-pain pour qui sait écrire. Écrire pour faire jouir va alors de pair avec la rapidité d'exécution, l'efficacité des mots. Il y a une « productivité » du texte porno qui a été peu pensée au regard de son économie. Beaucoup de confréries masculines vont fabriquer du porno comme d'autres des sports ou une collection : c'est une figure de la domination masculine, mais après 1968, de nombreuses femmes entreprennent de créer des collections d'ouvrages hétéro ou homo-orientées (Régine Deforges, Elula Perrin). Aujourd'hui, le *hentaï* et le sexomanifeste se segmentent en fonction des goûts spécifiques; les fabricants transgressant les genres, les sortent du placard.

D'autre part, ces livres vite imprimés, vendus clandestinement et rapidement dans ou hors des circuits de librairie, sont de par la loi considérés comme obscènes. Cette activité était sanctionnée par la police pour « outrage aux bonnes mœurs sur la voie publique et recel », mais cela inclut les libraires, et de récentes affaires ont permis à des associations de faire saisir ou indexer des livres de belle facture³⁴. Le livre porno s'adresse à un public peu regardant qui le lit vite, afin d'en prendre un plaisir rapide. Le livre porno ne s'encombre pas de littérature; il est

33. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, vol. I, Paris, Editions Gallimard, 1982 [1976], p. 16.

34. Par exemple, le livre *Sex* de Madonna (New York, Warner Books, 1992, 132 p.).

jeté parfois tel un mouchoir souillé quand il ne se dissimule pas dans un recoin secret du foyer. C'est à ce titre un instrument qui renvoie à la maison-des-hommes, un peu comme le vibromasseur pour les femmes, vendu dans les catalogues par correspondance, sous « pli discret » où l'on trouve les mentions de « livres ultra obscènes ». Cependant, si aucune loi n'interdit à la femme d'acheter de tels livres ni de pénétrer pour ce faire dans une échoppe — ou plus tard, un *sex shop* — comme dans le roman *La pianiste* d'Elfriede Jelinek³⁵ —, dans les limites privatives du foyer, de tels livres sont imaginés servir à « remuer » tout individu, quel que soit son âge ou son sexe. Il n'est donc pas maudit, parce que clandestin, mais secret, nouveau paradigme du pouvoir, parce qu'il investit un domaine longtemps réservé à la sexualité normative affectée à la seule fonction procréatrice et surveillée par les confesseurs. Le livre porno agit comme un théorème en nommant crûment les choses du sexe, il sème le doute, il renvoie l'enfant qui le découvre à la scène primitive : « mes parents lisent ça, ils sont sales, et moi dans tout ça? est-ce bien? est-ce mal? » De plus, il agrège de nombreux agents du pouvoir public, qui, de consommateurs, deviennent complices.

Il faut se souvenir que les écrits de Zola furent qualifiés de pornographiques; la bataille qu'ils menaient s'appelait le naturalisme. Zola puisait ses descriptions dans les rues obscures, dans les bouges, chez les indigents : il notait tout en de petits carnets. Entomologique et sociologique, tel fut aussi la geste de Pierre Louÿs, contemporain de la pensée durkheimienne. Une certaine nostalgie de l'époque du « petit porno » apparaît aujourd'hui. Quentin Tarentino écrit ses scénarios en hommage à cette littérature-là³⁶. Le sexe le dispute à la violence meurtrière. Un écrivain américain comme Dennis Cooper (né en 1953) admit que ce fut un fait divers découvert dans un *pulp* qui lui donna l'envie d'écrire « sans effet esthétisant des récits mettant en scène des corps charcutés et violés³⁷ ». Cooper comme bien d'autres écrivains

35. Elfriede Jelinek, *La pianiste*, traduit de l'allemand par Yasmine Hoffman et Maryvonne Litaize, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1988, 251 p.

36. Quentin Tarentino, *Pulp Fiction*, États-Unis, 1994, 154 min.

37. Denis Cooper, *Violence, New Item, Literature*, Paris, P.O.L, 2005, p. 22.

postmodernes, incluent dans leurs récits faussement autobiographiques, où le mentir-vrai le dispute aux scènes les plus crues, des figures pornographiques que les faits divers véhiculent à l'abri de la censure et via la presse depuis plus d'un siècle. De même James Ellroy, qui ne se trompe pas en affirmant qu'il hait ce qu'on appelle la pornographie de genre et que, pour lui, elle se trouve plutôt dans les récits de meurtres et dans les reportages de massacres à la télévision³⁸.

Traduire sans juger

Nous refusons encore aujourd'hui de regarder en face les descriptions d'emboîtements de corps humains sans y voir de la violence, de l'impudeur, de la perversion, de l'indécence, de l'obscénité, du tragique, ou rien que de la fiction que nous assimilons au faux. Tout ce qui touche aux sécrétions, aux commandements, aux inversions, donc au politique, fait peur. Ces catégories moralisantes et esthétisantes ne sont pas mortes avec le déclin de la chrétienté, la « mort de Dieu » ou la philosophie kantienne. Depuis 2 500 ans, l'Occident se coltine l'impossibilité de voir totalement les actes sexuels sans en éprouver une quelconque gêne. Nous le constatons aujourd'hui avec les traductions modernes de textes anciens comme ceux d'Aretino ou de Vignale. Pourtant, il est indéniable que les choses changent du côté des textes : citons par exemple le mot *cunt*, qualifié dans le monde anglo-saxon de « most filthy English word ever³⁹ », qui entre dans l'édition de 1997 du *Oxford English Dictionary*, après avoir été toléré chez D.H. Lawrence⁴⁰ et, comme si de rien n'était, à la télévision⁴¹. Les exemples montrant un assouplissement de la

38. Voir l'entrevue avec James Ellroy, *Rue89*, <http://blogs.rue89.com/cabinet-de-lecture/2010/01/18/interview-ellroy-lintegrale-134184> (28 février 2013).

39. Peter Silverton, *Filthy English. The How, why, when & what of everyday swearing*, Londres, Portobello Books, 2009, p. 50-51 : « Il est difficile de traduire ce mot en français par connasse et encore moins par vagin ou con », rappelle l'auteur [nous traduisons].

40. D.H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, Florence, Tipografia Giuntina, 1928. Il a été autorisé en 1960 mais écrit en 1928.

41. Sur Antenne 2, lors de l'émission *Apostrophes* du 4 août 1989, animée par Bernard Pivot (« Sade sadien sadiste sado sadique »), Elisabeth Badinter lisait en direct un extrait des *Cent-vingt journées de Sodome* de Sade sous le regard amusé

tolérance du côté des textes tendent à se multiplier depuis une dizaine d'années. Nous pourrions nous en réjouir si, par expérience, au regard de l'Histoire, nous savions que rien n'est jamais acquis et qu'un « retour de bâton » est toujours possible.

Lorsque le regard (ou ici, une lecture) critique s'exerce, il produit une esthétique, c'est-à-dire qu'il performe ou conceptualise des percepts; autrement dit, il produit une boîte à outils raisonnable permettant d'améliorer nos modes de connaissance et d'exposition du sensible. Mais, selon nous, les pornographies, et nous insisterons sur le pluriel, sont contingentes à l'érotisme. Érotisme et pornographies se nourrissent l'un l'autre en un jeu de miroirs ou plutôt de regards critiques que nous ne saurions épuiser. La raison principale est que ce que nous appelons parfois un peu vite « pornographie » non seulement se nourrit de ce que nous voulons y voir, mais se nourrit aussi de ce que nous voulons qu'elle soit.

En définitive, les textes qualifiés de pornographiques devraient être l'endroit de l'épochè (ἐποχή / epokhê), c'est-à-dire d'une rupture totale et d'une suspension absolue de toute forme de jugement critique chez le sujet soumis à l'épreuve de la sensation dès lors que celle-ci impose l'évidence du vrai : le Sexe, universel, nécessaire et donc apodictique. Cette position très stoïcienne nous en convenons — je suspends mon jugement dès lors que je veux être libre, je ne cherche pas à juger précipitamment tant que la certitude de la vérité n'est pas entière — consiste en réalité à introduire l'éthique, avant l'esthétique, au cœur même des pornographies. Cette démarche ne gouverne nullement les penseurs de la pornographie, à de très rares exceptions près, parmi lesquels il nous faut citer le philosophe français Ruwen Ogien. Ce

d'Annie Le Brun. Après sa lecture, Badinter déclarait : « Je suis désolée, mais moi ces mots me font penser aux pires moments du nazisme... ». Le plus troublant c'est qu'à aucun moment les invités n'opposent à ce genre d'arguments « paniques » le simple fait que les textes de Sade soient un exercice de fiction absolue : libre, poétique et irrécupérable (Archives Ina.fr, <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPB89008259/sade-sadien-sadiste-sado-sadique.fr.html>).

dernier dit en termes très clairs⁴², qu'il n'y a pas de problème moral dans la pornographie, pas plus que dans le sado-masochisme ou la prostitution. Il contribue ainsi à rendre possible la naissance d'une pornologie, appelée de ses vœux par Gilles Deleuze⁴³, c'est-à-dire d'une « pornographie qui pense ». Si la pornographie pense, il reste à dire à quoi et comment, ce qui reviendrait à rendre possible sa traduction sans la trahir en l'édulcorant, la censurant, la contournant.

Entendons-nous bien : peu importe que l'on considère les pornographies comme obscènes puisqu'elles ne sont principalement que ça — c'est-à-dire ce que l'on devrait laisser caché et qui, malgré tout, émerge dans l'ordre du visible et du lisible —, ce qui compte ici c'est que la plupart des détracteurs de la dite pornographie utilisent celle-ci comme un outil de contrôle répressif alors même qu'ils se nourrissent de l'industrie pornographique. Nous parlons ici du business, du management, des circuits et des agencements, en somme de l'énergie que requiert la fabrication des objets qualifiés de pornographiques. C'est l'économie libérale qui rend possible cette industrie. En lui imputant une certaine idée du mal, l'origine de la pédophilie, de la violence corporelle faite aux femmes ou une quelconque atteinte à la dignité humaine, nous contredisons les principes élémentaires de l'éthique. Or, que désirons-nous vraiment? Une République platonicienne?

42. En première partie de Ruwen Ogien, *op. cit.*

43. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, 317 p.

Pier-Pascale Boulanger

Université Concordia

Traduire pour faire jouir

Si « les traducteurs ont des pudeurs que les auteurs ne connaissent pas¹ », c'est peut-être parce qu'ils pressentent l'inquiétante force des mots. C'est pourtant cette force qu'il faut rendre lorsqu'il s'agit de traduire un texte érotique, dont la fonction avouée est d'exciter le lecteur. Il n'est pas simplement question de traduire les mots, mais aussi la manière d'être des mots dans le langage. Et on se rend compte pour chaque type de texte, qu'il s'agisse d'un récit érotique, d'un texte humoristique ou d'un roman d'action, qu'il y a une efficacité de moyens. Faire jouir, comme faire rire d'ailleurs, sollicite des codes culturels propres à chaque langue-culture, et, dans le cas du récit érotique, le pornographe met en œuvre, par des moyens surtout

1. Laurence Kiefé et Jürgen Ritte, « Le texte érotique en traduction française », *Actes des vingt sixièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 126.

lexicaux et syntaxiques, trois procédés pour atteindre la visée jouissive du texte : la clarté, la réalité et l'inventivité.

Le texte érotique est écrit pour faire jouir, et cette modalité factitive présuppose qu'il est écrit pour quelqu'un. Ce constat frise le truisme; aussi nous empressons-nous de préciser que la littérature érotique est destinée à un marché qui impose ses propres critères de production, lesquels sont régulés par les formats de publication et par l'exigence de stimulation du lecteur. Quant à cette instrumentalisation du texte érotique, elle ne semble pas gêner ceux qui en vivent grassement, comme le fait remarquer Rupert Smith : « La fiction pornographique, la littérature érotique, "la lecture à une main", appelez ça comme vous voulez, ils sont un univers éditorial parallèle. Les livres se vendent en grande quantité². »

Envisagé dans sa technicité, le texte érotique soulève la question de savoir ce que le pornographe doit écrire pour faire jouir. Il sait que pour réussir il doit captiver son lecteur totalement, c'est-à-dire lui faire oublier qu'il n'est pas dans la scène³. Le succès de cette entreprise relève de conventions que nous aborderons plus loin. Le pornographe sait aussi que son lecteur est avide de « voir » et qu'il n'hésitera pas, poussé par sa curiosité, à court-circuiter les passages ne relevant pas directement de la suite d'actions liées à l'acte sexuel. Le lecteur du récit érotique lit vite et saute des passages entiers jusqu'à la prochaine scène salace, qu'il savoure plus lentement. Mais ce n'est pas tant la vitesse de la lecture qui importe à l'écrivain que l'« asservissement temporaire du lecteur [et la tâche] de produire sur lui une impression physique, [...] car il paraît évident que lorsqu'on est engagé physiquement dans une lecture, on s'en détache plus difficilement⁴ ». Si la montée du désir et la mise en

2. Rupert Smith, « Dirty, sexy money: The writer Rupert Smith on his lucrative porn-lit sideline », *The Independent*, 30 mars 2008, www.independent.co.uk/artsentertainment/books/features/dirty-sexy-money-the-writer-rupert-smith-on-hislucrative-pornlit-sideline-801572.html (le 2 mars 2012) [nous traduisons].

3. Katy Terrega, *It's a Dirty Job: Writing Porn for Fun and Profit*, LaVergne, Tennessee, Booklocker.com Inc., p. 76.

4. Boris Vian, *Écrits pornographiques*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1980, p. 30-31.

tension sexuelle assurent un plaisir de lecture dans la trame narrative, c'est dans les scènes sexuelles que celui-ci est porté au paroxysme de la jouissance. Par contre, la tension érotique peut être interrompue dès que le lecteur n'arrive pas à s'imaginer l'action en raison d'une ambiguïté dans l'interaction des corps engagés dans l'acte sexuel. De surcroît, le lecteur, dont l'avidité est proportionnelle à l'impatience, abandonne le texte s'il se lasse à cause de la banalité du récit imputable à un manque de variété lexicale.

Les conventions d'écriture qui prévalent sur le marché de la production littéraire érotique tiennent à deux phénomènes. D'une part, des contraintes formelles s'imposent, qu'il s'agisse d'un feuillet de 600 mots ou d'une nouvelle de 1 000 à 3 000 mots dans une revue pornographique, d'une nouvelle de longueur variable publiée dans un collectif ou sur un site internet d'écrivains amateurs ou encore d'un roman. Par exemple, la nouvelle de 3 000 mots doit contenir deux scènes sexuelles : la première doit se dérouler autour du millième mot et compter au moins 600 mots et la deuxième doit s'amorcer à peine quelques centaines de mots plus loin et occuper au moins un tiers de la nouvelle⁵. La deuxième scène sera plus longue et intense que la première afin de faire culminer l'action sexuelle. La fin de la nouvelle, pour peu qu'elle soit lue, est expédiée sur un ton souvent badin. D'autre part, des spécialités érotiques s'imposent aux auteurs en fonction du lectorat visé. Les préférences sexuelles sont protéiformes et se déclinent en catégories : la défloration (hétérosexuelle, gaie et saphique), la domination sadomasochiste, la fessée, le fétichisme de jambes et de pieds, l'ondinisme, le couple exhibitionniste, le ménage à trois, le coït hétérosexuel, homosexuel ou transgenre, etc. L'attention apportée à la catégorisation et à la sous-catégorisation en fonction de l'orientation sexuelle, des préférences ethniques et de l'esthétique corporelle structurent la littérature papier, mais encore plus les productions publiées en ligne, qui sont répertoriées sur des sites ou

5. Katy Terrega, *op. cit.*, p. 30.

des portails⁶. Cette pluralité de catégories s'affiche par autant d'onglets dans les nombreux sites spécialisés et gratuits⁷. Le pornographe tient également compte de l'orientation sexuelle et de l'âge de son lectorat cible. À preuve les romans érotiques de James Lear, dans lesquels il dose la jouissance à hauteur de deux orgasmes par chapitre pour les lecteurs plus jeunes et d'un orgasme pour les plus de quarante ans⁸.

En plus des conventions d'écriture, nous avons observé un ensemble de textes érotiques et avons isolé trois types de moyens qui semblent s'imposer au pornographe : la clarté, la réalité et l'inventivité. Ensemble, ils neutralisent les deux principaux risques d'échec qui guettent le texte érotique, c'est-à-dire l'ambiguïté et l'ennui. Ils garantissent l'attention soutenue du lecteur et la progression fluide de celui-ci dans le texte en vue de l'amener à un état de tension culminante. Nous tenons à illustrer ces impératifs d'écriture à l'aide de passages tirés de récits érotiques, tout en gardant à l'esprit que ce qui vaut pour le pornographe vaut aussi pour le traducteur pornographique. Toutes les traductions des extraits sont de nous.

La clarté

Pour mettre le lecteur en tension, il faut éliminer tout élément qui viendrait ralentir le déroulement de l'action des protagonistes. Une confusion dans la chorégraphie des ébats sexuels affaiblit la force tensives de la narration. Conséquemment, un impératif de clarté incombe à l'écrivain, mais clarté ne doit pas être confondue avec réalisme. Dans les deux passages qui suivent, la narration est détaillée, mais le degré de réalisme varie en fonction des métaphores qui sont utilisées, notamment pour référer aux parties génitales :

6. Susanna Paasonen, « Good amateurs: Erotica writing and notions of quality », Feona Attwood [dir.], *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*, New York, Peter Lang, 2010, p. 139.

7. Par exemple : Literotica.com, Sextails.com, Sexstoriespost.com, histoireerotique.org, histoires-intimes.com et annuaire-histoire-erotique.com.

8. Rupert Smith, *op. cit.*

Extrait 1

Zapata roula méthodiquement sa langue dans sa bouche, puis envoya deux crachats lourds, visqueux et blanchâtres, vers l'*œil plissé* qui le narguait en silence; ensuite, il passa ses mains sous les hanches du [touriste] Danois, et l'attira doucement vers lui, en se laissant guider par le sens tactile des deux *borgnes*, qui se cherchaient avidement dans la chaude nuit primitive. Sentant que le *dard* était la seule partie vivante et frémissante du corps de son amant, coulé comme une statue de bronze au *portail* de son corps, le Danois comprit que c'était à lui de prendre l'initiative. Reculant alors légèrement sa croupe, les fesses toujours écartées par les mains, il se mit à onduler doucement, savamment, jusqu'à ce que l'orifice — son *stigmat* — vînt à coïncider, à s'ajuster parfaitement à la *tête ophidienne*⁹.

Extrait 2

– Dès que t'as bobo, tu me le dis, et je la ressors. Et puis on recommence, jusqu'à ce que ça s'élargisse. D'accord?

Elle fit oui de la tête et creusa les reins pour bien faire éclore sa *pastille*. Il vit un peu de chair rose au centre de la *cible brune*. Il lui passa le *gland* dans la *fente* pour se le mouiller, puis l'appuya au creux de la *corolle*, et poussa avec une infinie délicatesse. Heureusement surprise de tant de précautions auxquelles ne l'avaient pas habituée ses autres partenaires, Bébé, après s'être crispée, se relâcha. Le *gland* glissa dans son anus comme un gros suppositoire¹⁰.

Il est question de sodomie dans les deux scènes, mais les procédés utilisés, variant de la métaphore vive (œil plissé, borgne, stigmat, portail, tête ophidienne, cible brune, corolle), au cliché argotique (dard, pastille) et à la catachrèse (gland, fente), différent quant au lexique génital. Comme pour n'importe quelle nomenclature technique, la maîtrise du vocabulaire érotique s'impose et d'autant plus que, en ce qui concerne le lexique génital, le recours trop fréquent au registre médical devient

9. Mohamed Leftah, *Demoiselles de Numidie*, Paris, La Différence, coll. « Minos », 2006 [1992], p. 29 [nous soulignons].

10. Esparbec, *La pharmacienne*, Paris, La Musardine, 2003 [2002], p. 186 [nous soulignons].

lassant pour le lecteur. Le premier extrait se distingue du deuxième par le foisonnement d'adverbes et la recherche de métaphores vives, tel « le borgne », terme dont Leftah précise qu'on l'utilise indifféremment « pour le pénis et l'anus. Mais pour ce dernier, qui est féminin en langue numide, on dit : la borgne¹¹. » Le deuxième extrait, quant à lui, recourt à des figures assez courantes, dont les catachrèses « gland » et « fente » sont des manifestations extrêmes. Ce passage est lexicalement moins recherché, notamment en raison des pronoms (la, ça, le, l'), mais le travail de synonymie demeure actif.

Tout comme la précision lexicale, la clarté dans la narration des scènes sexuelles est essentielle au film de l'action. Celle-ci s'accomplit souvent à l'aide d'une structure sujet-verbe-complément répétitive, mais rythmée par les tours de rôle des personnages. Deux schémas prédominent : la structure à trois agents (humain + humain + partie du corps), comme dans l'extrait 3 qui suit, et la structure à deux agents (soit deux parties du corps, soit deux humains), comme dans l'extrait 4. Les passages sont tirés d'une même scène, où Greta la serveuse et Jimmy le client se sont rejoints aux toilettes d'un restaurant et s'ébattent au détour d'un lavabo.

Extrait 3

Jimmy looks up for a moment. He almost doesn't recognize himself in the mirror. His face is flushed, a sheen of sweat covering his forehead and upper lip. His eyes are flashing, nostrils flaring. Greta tugs his tie again, and Jimmy takes her small breasts into his slender hands, enjoying the weight of them as his fingers follow her curves, squeezing softly. He pulls each of Greta's nipples into his mouth, suckling them. The textures of her body against his tongue send shivers down his spine, and thighs. Greta presses her nails into his shoulders. Jimmy starts to nibble her nipples with his teeth. He persists until Greta is moaning and grinding against the hollow sink beneath her. Jimmy rests his nose against Greta's breastbone. She smells different now¹².

11. Mohammed Leftah, *op. cit.*, p. 29.

12. R. Gay, « Broads », Susie Bright [dir.], *X: The Erotic Treasury*, San Francisco, Chronicle Books, 2008, p. 16 [nous soulignons].

[*Jimmy* lève la tête un instant. C'est à peine s'il se reconnaît dans le miroir. *Son visage* est rouge, un voile de sueur recouvre son front et le dessous de son nez. *Ses yeux* brillent, *ses narines* palpitent. *Greta* tire de nouveau sur sa cravate, et *Jimmy* prend ses petits seins dans le creux de ses mains fines, appréciant leur poids pendant que *ses doigts* suivent les courbes de ce corps féminin, le palpant avec douceur. *Il* attire à sa bouche un mamelon puis l'autre et les suçote. *Les textures* du corps de *Greta* sous sa langue font courir un frisson le long de son échine et de ses cuisses. *Greta* presse ses ongles dans les épaules de *Jimmy*. *Il* commence à lui mordiller les mamelons avec les dents et persiste jusqu'à ce que *Greta* se mette à gémir et à se tortiller sur le lavabo vide sous elle. *Jimmy* vient appuyer son nez contre le sternum de *Greta*. *Elle* a un tout autre parfum à présent.]

Extrait 4

He doesn't bother removing her skirt. *He* knows how broads like it when they're being fucked in bathrooms. *She* instinctively raises her ass as *he* shoves her skirt up around her waist. *He* can hardly control himself as he slides her panties, a purple, silky thong—the kind a broad wears—down her legs, leaves them dangling from one ankle. *Greta* takes hold of one of *Jimmy's* hands, and one by one, pulls his long fingers into her mouth to the third knuckle, lathing them with her tongue, grazing them with her teeth. *She* makes loud, sloppy sounds that remind him of her kisses¹³.

[*Il* ne s'embête pas à lui enlever sa jupe. *Il* sait que ces filles-là aiment se faire sauter dans les toilettes. *Elle* soulève instinctivement son cul, et *il* lui monte la jupe d'un coup sec jusqu'à la taille. *Il* peut à peine se contenir pendant qu'il fait glisser sa culotte, un string violet en soie – la sorte que porte ce genre de fille – le long de ses jambes et qui reste suspendu à l'une de ses chevilles. *Greta* prend l'une des mains de *Jimmy* et, un par un, elle fait glisser ses longs doigts dans sa bouche jusqu'à la troisième jointure, puis les lèche généreusement et les effleure de ses dents. *Elle* fait des bruits humides appuyés, le même son que font ses baisers.]

13. *Ibid.*

La structure syntaxique qui ordonne les tours de rôles semble répétitive du fait qu'il n'y a pas d'inversions; en contrepartie, elle offre l'avantage de la clarté. Un rythme s'installe au profit d'une hyperlisibilité, laquelle est étroitement liée à l'efficacité des adjectifs possessifs à la troisième personne en anglais (*his / her*). Ceux-ci sont difficiles à traduire, car, en français, ils s'accordent avec la chose possédée et non avec le genre du possesseur, et l'adjectif possessif peut devenir ambigu lorsque les parties du corps sont communes aux deux personnages, qu'il s'agisse de bouches, de doigts, de dents, d'épaules, de cuisses, etc. Ce cas survient dans l'extrait 3 : « The textures of her body against his tongue send shivers down his spine, and thighs. Greta presses her nails into his shoulders¹⁴. » [Les textures du corps *de Greta* sous sa langue font courir un frisson le long de son échine et de ses cuisses. Greta presse ses ongles dans les épaules *de Jimmy*.] Souvent, le contexte lève les ambiguïtés (ici soulignées par nous), mais il arrive que le traducteur doive réactiver les prénoms des personnages, tel que nous l'avons fait ci-dessus (en caractère italique); autrement, la répartition des rôles est difficile à suivre. Pour en juger, il suffit de lire la version non désambiguïsée du segment, mais que nous avons rejetée parce qu'inefficace : « Les textures de son corps sous sa langue font courir un frisson le long de son échine et de ses cuisses. Greta presse ses ongles dans ses épaules. » Avec l'ajout d'une précision, ce qui est perdu en fluidité permet de gagner en clarté, et la clarté répond au désir de voir du lecteur.

La réalité

C'est le fantasme du sexe impromptu qui pousse le lecteur à la fiction érotique. Même s'il sait que les relations sexuelles fortuites et enlevées sont fort improbables dans le monde productiviste où il vit, il s'attend des scènes sexuelles qu'elles soient réalistes. C'est-à-dire que les gestes, les situations et les lieux doivent être plausibles selon les normes du monde fantasmé du lecteur¹⁵. Comme tout récit, la fiction érotique doit sembler vraie pour que le lecteur y croie et s'y croie.

14. *Ibid.*

15. Katy Terrega, *op. cit.*, p. 49, 63.

Le récit érotique se caractérise par une trame narrative entrecoupée de descriptions qui ont pour fonction d’ancrer l’action dans un contexte concret, c’est-à-dire créer un effet de réel. Le sentiment de véracité est nécessaire afin que le lecteur se projette l’action et se projette dans l’action. Le sentiment de véracité est créé par l’hypotypose, entre autres recours. Cette figure de rhétorique, qui consiste à énumérer des détails concrets, sert à frapper l’imagination¹⁶, et ces détails créent l’effet de réel nécessaire à mettre le lecteur en tension. L’hypotypose produit une description réaliste et frappante, de sorte que le lecteur ait l’impression de la vivre au moment de la lire; l’objet est si clairement décrit que l’on croit le voir (ou le sentir, le toucher, le goûter, l’entendre). Ce genre de description semble se complaire dans la redondance, mais c’est qu’elle recherche un effet d’hyperprécision, tel que dans l’extrait 3, où il est précisé que Jimmy mordille les mamelons de Greta avec les dents. Y a-t-il une manière de mordiller autre qu’avec les dents? Force est d’en déduire que l’auteur insiste sur de telles évidences, qui sont en fait des indications techniques, pour mieux scénariser l’action. Cette stratégie, le traducteur ne doit pas hésiter à l’appliquer. Dans le texte érotique, l’hypotypose concorde avec la description de l’interaction sexuelle, qui se traite comme un passage d’une grande technicité. Voici un exemple éloquent d’hypotypose dans une scène où deux joueuses de tennis rivales, Mariana et Anna, s’« affrontent » dans le vestiaire, narrée du point de vue d’Anna :

Extrait 5

As a thirsty pet rodent taking a drink from a water bottle moves the metal ball with its tongue to release the moisture behind it, so I lapped at Mariana’s wet cunt [...].

My lips found her hooded clit and I placed it between my teeth like a champagne grape. I sucked her clit, gently flicking my pink tongue in a horseshoe-shaped swish around the hood, then back again [...]¹⁷.

16. Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 2009, p. 168.

17. Ernie Conrick, « Backhand », *op. cit.*, p. 88.

[Comme un hamster assoiffé poussant avec sa langue la bille de métal d'une bouteille d'eau pour en libérer l'humidité, je lapais la chatte mouillée de Mariana [...].

Mes lèvres ont trouvé son clito encapuchonné, et je l'ai placé entre mes dents comme un petit raisin juteux. Je l'ai sucé et, du bout de ma langue rose, j'ai tracé des demi-lunes par touches légères autour du repli.]

Dans cette scène de cunnilingus, la comparaison du rongeur s'abreuvant au biberon à bille a de quoi surprendre le lecteur, dont l'imagination se trouve cependant prise en charge par le détail de la description, lequel ira jusqu'à préciser la couleur de la langue. C'est en fait ce souci maniaque du détail qui octroie au pornographe ses lettres de noblesse¹⁸, mais qui rend la traduction d'autant plus difficile.

La réalité du récit est également produite par la voix narrative. Le discours à la première personne capte d'emblée l'attention du lecteur, ce qui facilite la tâche du pornographe consistant à provoquer chez lui une réaction. C'est le lectorat cible qui dicte le point de vue. Par exemple, certaines revues destinées à un lectorat homosexuel exigent des histoires narrées à la première personne par un homme qui relate sa défloration, la « première expérience » étant toujours mémorable. La voix intimiste offre des descriptions sensorielles qui contribuent à propulser l'action, car elle répond à la volonté de voir du lecteur, celle-là même qui le pousse à lire. Il existe aussi, mais plus rarement, des histoires où la deuxième personne assume la narration; elle interpelle un public plus jeune, comme dans les histoires-jeux dont « tu » es le héros. En voici un exemple :

Extrait 6

Then there's the time she asks you to come on her face. She's shy about it at first, mumbling into your shoulder about a fantasy she's had for a long time, but she'll understand if you don't want to try it. Of course, you do¹⁹.

18. Katy Terrega, *op. cit.*, p. 78.

19. Donna George Storey, « Yes », Susie Bright [dir.], *op. cit.*, p. 20.

[Puis, il y a la fois où elle te demande de lui éjaculer sur le visage. Elle est timide au début, marmonnant dans ton épaule ce fantasme qu'elle a depuis longtemps, mais elle comprendra si tu veux pas l'essayer. Evidemment que tu veux.]

L'extrait suivant illustre le ton confiant et complice du narrateur à la deuxième personne auquel « toi, le jeune lecteur mâle » s'identifie. Le voici qui s'enhardit jusqu'à la truculence :

Extrait 7

You've gone in the back door before, but never like this, so carefully, like it was a sacrament. You pour out more lube. You anoint her with it and she opens little by little²⁰.

[Tu es déjà passé par la petite porte, mais jamais comme ça, tout doucement, comme si c'était un sacrement. Tu rajoutes du gel. Tu lui fais l'onction, et elle s'ouvre petit à petit.]

Tant dans la trame narrative que dans les dialogues, la voix soulève la question du sociolecte; le personnage doit emprunter un registre qui lui correspond afin d'être convaincant. À cette fin, le pornographe utilise des termes soit vulgaires ou familiers, soit tirés du slang, notamment *ass*, *back door*, *broad*, *clit*, *come*, *cunt*, *fuck* et *lube*, qui sont des occurrences tirées des passages cités. Au nombre des activités qui occupent l'être humain depuis des générations, il y a le sexe, mais aussi, et peut-être plus encore, parler de sexe. Les auteurs du dictionnaire *Sex Slang* s'entendent à dire que « profondément ancrée en nous, il y a cette ingéniosité linguistique qui canalise, et généralement dépasse, notre créativité physique et sexuelle²¹ ». Par cette surenchère narrative, le discours sexuel infiniment renouvelé génère une pléthore de termes tout aussi originaux que choquants. Les mots du slang sont bien plus que des marques de vulgarité; ils permettent de contourner le vocabulaire médical et d'établir une complicité avec le lecteur. D'une perspective sociolinguistique, le slang, comme tout parler, constitue une

20. *Ibid.*, p. 23.

21. Tom Dalzell et Terry Victor, *Sex Slang*, Londres / New York, Routledge, 2008, p. vii [nous traduisons].

caractéristique extrinsèque de la langue que le locuteur adapte à ses besoins sociaux, en l’occurrence le besoin d’installer un lien entre les membres d’un groupe. Le slang, comme toutes les marques sociolectales dans le discours, est très difficile à traduire, car il soulève la question du destinataire du texte : pour quel groupe d’âge écrit ou traduit-on? La réponse a une incidence sur le niveau de langue et, en aval, sur le vocabulaire en général, la terminologie sexuelle en particulier, la syntaxe et le ton. Et au problème sociolectal nous rajouterons la difficulté du dialecte : le lectorat cible influe sur le choix du vocabulaire génital. Pour ne citer que l’exemple le plus évident de variations dialectales, mentionnons que de nombreux termes d’argot français pour désigner le pénis (la bite, le braquemart, le zguègue, etc.) et le vagin (le con, la motte, la moule, etc.) n’ont pas cours au Québec. Il faut choisir un lexique qui parlera au lectorat.

Quant au niveau de langue, un problème assez courant d’ordre discursif qui se pose au traducteur est le choix du temps de verbe au passé. S’il s’agit d’un récit qui s’adresse à un public plus jeune (tel l’extrait 6, mais qui est narré au présent), marqué par une attitude cool, le passé simple ne convient pas par rapport au passé composé, qui est moins soutenu. En fait, la question du temps de verbe s’est posée dans la traduction de l’extrait 5, où nous avons choisi le passé composé pour des raisons précises de ton.

Par son acte de lecture, le lecteur est complice de l’impertinence et de l’irrévérence que le slang et l’attitude cool démontrent à l’égard des valeurs de la culture dominante²². Rappelons que le sexe et la lecture — et pire encore, la lecture du sexe — sont de véritables actes de résistance, dérobant le corps et le cortex « au temps utilitariste auquel nous supplient de souscrire nos sociétés de contrôle, autrement plus perverse[s] que l’obsédé textuel²³ ».

22. Michael Adams, *Slang. The People’s Poetry*, New York, Oxford University Press, 2009, p. 48.

23. Philippe Di Folco, *Le goût du sexe*, Paris, Mercure de France, coll. « Le petit mercure », 2009, p. 11.

L'inventivité

La mission de l'auteur érotique consiste à déjouer la banalité, car rien n'est plus répétitif que le sexe, cette pratique vieille comme le monde. Parce que l'issue sexuelle du récit érotique est toujours connue d'avance et que le schéma narratif échappe rarement à la séquence rencontre-séduction-coït, l'impératif d'inventivité pèse encore plus sur l'auteur. Le renouvellement de l'intérêt du lecteur s'opère par l'invention de lieux, de situations, de motivations humaines, de fantasmes et de manières d'exprimer ceux-ci, dont la combinaison génère des scénarios en nombre infini.

Un antidote efficace contre la monotonie et l'ennui est l'humour, lequel intervient surtout dans la description des personnages et des scènes sexuelles. Vital, « l'humour est au récit érotique ce que le levain est au pain : sans lui, rien ne lève²⁴ ». Il peut s'agir d'humour subversif, comme l'illustre le passage 7 ci-dessus; le rapprochement entre le rite sacré et le coït anal procède d'une démarche qui n'est pas sans rappeler l'attitude libertine des récits sadiens, à la différence du registre familier dont relèvent les termes *back door* et *lube*. L'onction des « saintes huiles » pour l'administration du sacrement à l'héroïne, qui a les deux mains sur le comptoir de la cuisine et le jeans aux chevilles, ne manque pas d'irrévérence à l'égard de l'institution religieuse, que le ton soit sincère ou moqueur. À ce sujet, sexualité et religion forment un couple conceptuel pérenne, tel que l'affirme le prolifique pornographe Esparbec :

[C]omme nous vivons dans une culture judéo-chrétienne, la HONTE est mon fonds de commerce. La honte, en tant que zone d'ombre, est souvent utilisée dans mes romans comme un élément nécessaire au PLAISIR SEXUEL²⁵.

Dans la scène qui suit, Esparbec fait jouer la honte, l'inceste et l'homosexualité, puis il enchaîne habilement une description ludique, que nous indiquons en caractère italique.

24. Rupert Smith, *op. cit.* [nous traduisons].

25. Esparbec, *op. cit.*, p. 276-277.

Extrait 8

Le dégoût au bord du cœur mais en même temps plein d'une infâme curiosité, Bertrand prit la position qu'il avait fait adopter tant de fois à sa sœur. En le voyant creuser les reins pour bien ouvrir les fesses, Ernest secoua la tête, un peu dépassé. L'étoile brune s'écarquillait au-dessus des *mignonnes couilles à peine emplumées qui ressemblaient à deux oiselets*.

Il posa son gland mouillé de salive au centre de la rondelle bistre et, le tenant d'une main, bien raide, il attira Bertrand en lui plaquant l'autre paume sous le ventre. Le charmant hoqueta de surprise quand ça commença à pénétrer²⁶.

L'humour permet non seulement de chasser l'ennui, mais il engage le lecteur en humanisant les situations. Un détail singulier, voire cocasse, dans la description de personnages suffit à les rendre attachants²⁷. De fait, l'identification du lecteur aux personnages est l'un des processus par lequel l'auteur parvient à mettre son lecteur en tension.

À cheval entre la fiction et le mode d'emploi, le texte érotique mobilise des ressources qui lui permettent de maintenir l'attention du lecteur et de faire progresser celui-ci vite et bien dans le texte. Ce sont les conditions requises pour l'amener jusqu'à la jouissance. À cette fin, trois valeurs cardinales guident la pratique du pornographe : la clarté, la réalité et l'inventivité. Celles-ci impliquent un travail sur la netteté des images, les rythmes syntaxiques dans les scènes à haute intensité sexuelle, le ton complice et irrévérencieux ainsi que l'humour. Elles s'imposent au traducteur soucieux de recréer la tension de l'original et d'accomplir la visée jouissive du texte érotique.

26. *Ibid.*, p. 220.

27. Steve Almond, « Writing Sex », www.bostonphoenix.com/boston/news_features/out_there/documents/02844055.htm (le 2 mars 2012).

Andrew Branch

Reed College

La traduction fictive en tant
qu'élément érotique dans le roman
Elles se rendent pas compte
de Boris Vian

En 1950, le court roman *Elles se rendent pas compte*¹ parut en France, annoncé comme la traduction du quatrième roman de Vernon Sullivan, auteur afro-américain dont l'œuvre était trop controversée pour être publiée dans son propre pays. Le texte présente une version subversive du roman noir : le secours d'un jeune mondain qui se frotte à des personnages douteux dans un univers où l'homosexualité, le travestisme, et la supercherie des sexes sous-tendent les nombreuses aventures sexuelles des protagonistes. Ces deux derniers motifs constituent une érotique de la transformation qui fonctionne à l'échelle du texte. Nous les considérerons en tandem avec le fait que Vernon Sullivan était en fait un pseudonyme, afin de

1. Boris Vian, *Elles se rendent pas compte*, Paris, Fayard, 1997 [1950], 126 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *ESRPC*.

répondre à la question de savoir comment l'adaptation présumée du roman de l'anglais au français contribue à une telle érotique.

La pseudotraduction

Elles se rendent pas compte était attribué au traducteur régulier de Vernon Sullivan, Boris Vian, américanophile et gentilhomme de la rive gauche. Vian n'était toutefois pas le traducteur des romans publiés sous le nom de Sullivan; il les a écrits originalement en français pour qu'ils aient l'air de traductions par leurs thèmes, leur contexte et leur style américain. Les romans que Boris Vian a fait paraître à la blague sous le nom de Sullivan, canular largement connu, sont souvent publiés aujourd'hui sous son vrai nom. Le problème particulier d'*Elles se rendent pas compte*, cependant, tient au fait que le canular était encore mieux connu lors de la première publication du roman. En 1950, Boris Vian avait déjà subi un procès pour atteinte aux bonnes mœurs à cause du contenu du premier roman de Vernon Sullivan, *J'irai cracher sur vos tombes*², lors duquel les rumeurs que l'auteur américain était fictif avaient été confirmées. L'entêtement de Vian à publier *Elles se rendent pas compte* sous le pseudonyme de Sullivan même après que le livre eut perdu sa crédibilité commerciale nous incite à croire qu'il considérait le roman comme étant, d'une certaine manière, une traduction. Aussi, son rôle réel et fictif d'écrivain-traducteur mine paratextuellement l'intégrité du texte en tant que document autonome. Le roman devient une traduction dans la mesure où il s'ingénie à donner l'impression que ses mots, comme ceux des traductions même les meilleures, n'arrivent pas à véhiculer tout le sens de l'original. En tant que texte érotique, ce n'est pas son contenu qui excite le plus le lecteur, mais ce qu'il suggère comme ayant été perdu dans la conversion de l'original américain fictif.

Dans un essai intitulé « Translation with no original: Scandals of Textual Reproduction », Emily Apter affirme que « le cas particulier des pseudotraductions montre à quel point il faut se méfier d'une traduction

2. Boris Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris, Le Livre de Poche, 1997 [1946], coll. « Littérature & Documents », 219 p.

qui prétend s'approcher de l'original dans une autre langue³ ». *Elles se rendent pas compte* est stylistiquement indistinct des premiers romans de Sullivan, lesquels avaient été présentés comme authentiques dans les médias avant le procès⁴, même si après la révélation de la blague les critiques dirent avoir flairé l'affaire dès le début. La réception des romans antérieurs de Sullivan à titre de traductions authentiques, tel *J'irai cracher sur vos tombes*, met en cause l'authenticité de toute traduction : s'il est impossible de distinguer un texte originalement écrit par Vian d'une traduction de Vian⁵, il semble que la traduction ne parvienne pas à transposer les aspects uniques d'un texte américain, ceux-là mêmes qui la distinguent d'un texte écrit en français. Dans *Elles se rendent pas compte*, l'intransposable est mis en évidence à la fois par le fait que le roman adopte paratextuellement son statut de pseudotraduction (dans l'usage du nom de Vernon Sullivan sur la couverture même si le canular est connu) et par le texte lui-même, qui renvoie fréquemment à ses imperfections de traduction. Vian mentionne, souvent à l'occasion d'une rencontre érotique, que quelque chose s'est perdu dans la traduction. Le sexe est anticipé, mis en place ou partiellement décrit même lorsque les précisions sont omises ou qu'une allusion à une qualité du passage qui ne peut être rendue est faite. Pour Vian, la transformation se fait dans l'absence, la dissimulation, l'inaccessibilité de l'original et d'un produit inaltéré par lui; la transformation de la traduction entraîne des lacunes érotiques qui excitent les sens du lecteur. Quant au voile, Meyda Yeğenoğlu affirme qu'il constitue un trope érotique dans l'écriture orientaliste : « c'est par le fait même qu'il se cache que l'Orient se révèle, révèle qu'il y a un Orient, un lieu, une culture, une essence à être saisie, connue et comprise⁶ ». De la même manière, c'est par

3. Emily Apter, *The Translation Zone*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 220 [nous traduisons].

4. Noël Arnaud raconte que même dans la première plainte officielle qu'avait déposée tardivement le Cartel d'action sociale et morale, il était question du « roman de Sullivan » (Noël Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, J.J. Pauvert, 1966, p. 58).

5. Il importe de noter que Vian était bel et bien le traducteur légitime d'auteurs américains, tel Raymond Chandler.

6. Meyda Yeğenoğlu, *Colonial Fantasies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 48 [nous traduisons].

l'acte même de dissimulation que Vian aguiche le lecteur, l'invitant à saisir l'Amérique, son altérité sexuelle et culturelle confondue, les deux voilées non pas par une étoffe, mais par les détours du langage et sa capacité de suggérer l'existence par la traduction sans avoir à montrer son essence.

En tant peut-être que personnalité éminente du mouvement zazou américanophile issu de la société Saint-Germain des Prés après la Seconde Guerre mondiale, Boris Vian incarnait le lien vers la culture anglophone, particulièrement afro-américaine. Ce lien était fondé à la fois sur l'affinité avec cette culture et le détournement de celle-ci. La traduction de Vian, et effectivement pseudotraduction, doit être comprise dans le contexte d'un traducteur et d'un mouvement qui ont fétichisé la langue anglaise à un degré qui dépassait leur habilité à l'intégrer totalement. Dans son œuvre, Vian se plaint de l'impossibilité d'une correspondance parfaite entre l'anglais et le français, s'efforce de l'atteindre, puis s'en amuse. Le poème de Vian « Donnez le si », par exemple, peut se lire en partie en anglais :

Donnez le si
Il pousse un if
Faites le tri
Il naît un arbre
Jouez au bridge, et le pont s'ouvre
Engloutissant les canons les soldats
Au fond, au fond affectonné
De la rivière rouge
Ah oui, les Anglais sont bien dangereux⁷.

Le poème comprend une série de jeux de mots : le « si » est traduit et devient « if » en anglais, mais se lit également comme un mot français. Le dernier mot de l'expression « faire le tri » résonne phonétiquement comme le mot « arbre » en anglais, ce qui entraîne l'apparition littérale d'un arbre dans le poème. Au fur et à mesure que les objets s'empilent, les chevauchements homophoniques entre le français et l'anglais commencent à dominer la thématique du poème : le sens est

7. Boris Vian, *Je voudrais pas crever*, Paris, 10/18, 1962, p. 31.

subordonné par les accidents de son transfert translinguistique. Le pont, introduit par la correspondance entre le jeu de cartes et la structure architecturale, s'effondre, et cet événement est décrit avec un degré de précision qui dépasse la portée originale de la correspondance entre le français et l'anglais. Des correspondances similaires déterminent le sort des soldats (dont la descente jusqu'au fond de la rivière semble motivée par la similarité entre « fond » et le mot anglais « fond »). Il faut une connaissance rudimentaire de l'anglais, car ces nombreux jeux de mots exigent une lecture translinguistique hors de laquelle le poème n'a aucun sens. Cette nécessité est également applicable aux traductions de Vian : alors qu'on ne s'attendrait pas dans une traduction typique à une correspondance mot à mot d'une langue à l'autre, cette possibilité et ses ramifications dans les traductions de Vian pèsent souvent lourd, surtout dans ses pseudotraductions, qui ne sont pas assez développées pour évoquer un hypotexte pleinement formé et présentent plutôt de manière parsemée des rapprochements lexicaux avec un faux original.

L'érotique de la transformation

Lorsque Francis, le narrateur d'*Elles se rendent pas compte*, se retrouve dans une bagarre avec un homme qu'il commence à soupçonner d'être un agent du FBI, il dit : « Ce cochon-là est fort comme un ours. » (*ESRPC*, p. 83) La remarque prend tout son sens dans le raisonnement de Francis seulement si le sens péjoratif de « cochon » est compris en tant que traduction littérale du terme « pig » dans la version originale fictive, terme familier qui désigne un policier en anglais. Un exemple semblable survient lorsque Francis se rase les jambes pour pouvoir s'habiller en femme : « Rasé à fond, j'avais la peau lisse comme une vraie peau de souris » (*ESRPC*, p. 6). La phrase met tellement l'accent sur l'aspect physique du terme d'argot parisien « souris », qui signifie une belle jeune femme, que la comparaison ne tient plus : une souris n'a rien de lisse et est plutôt poilue ou velue. La phrase mène donc à une résolution translinguistique, selon laquelle l'équivalent familier de « souris » en anglais serait « babe » (comme dans la phrase « my skin was as smooth as a real babe's ») dans l'hypotexte hypothétique, illustrant bien la comparaison qui est faite en français à la dépilation.

Contrairement donc à une véritable traduction, la pseudotraduction encourage son lecteur américanophile présumé à interroger la relation entre le français et l'anglais quant au lexique. Ce type de transformation linguistique est métaphorisé par une autre transformation de Francis en une femme aux jambes lisses : « Poil par poil, je les ai épilées », raconte-t-il, évoquant la lecture mot à mot translinguistique délibérée à laquelle l'œuvre se prête (*ESRPC*, p. 83).

Envisagé en termes de correspondance potentielle à l'anglais, le titre *Elles se rendent pas compte* se moque de l'impossibilité de la traduction. Il s'agit d'une proposition simple, qui constitue l'introduction paratextuelle du lecteur au livre. Pourtant, son premier mot n'a aucun équivalent anglais : le pronom personnel de la troisième personne du féminin n'existe pas en anglais. Par conséquent, la traduction devient pour le lecteur français américanophile une médiation constante entre deux langues plutôt qu'une transformation aboutie. Bien qu'il y ait fort à parier que l'énoncé « Elles se rendent pas compte » doive être lu comme la traduction du titre hypothétique anglais « They Don't Realize⁸ », le choix d'« elles » au lieu d'« ils » relève d'une décision purement éditoriale. Alors que la plupart des personnages floués dans le livre sont des femmes, l'usage d'« elles » réfère à un groupe sans personne de sexe masculin, ce qui exclut davantage la possibilité de comprendre le titre comme un commentaire sur le comportement irréfléchi des protagonistes masculins plutôt que comme une référence aux femmes qu'ils exploitent et protègent de manière condescendante. Le titre lance le mécanisme érotique qui fonctionne tout au long du roman en installant un doute permanent quant à la capacité de la traduction à rendre pleinement l'original. À cette enseigne, la mauvaise traduction implicite d'« elles » amène à mettre en doute la précision de tous les autres mots, et ce doute, qui se démultiplie et se complexifie, ne se résout pas aussi aisément que le terme « elles » du titre. Le titre force le lecteur à en compléter le sens, suggérant ainsi que le reste du texte

8. Lorsque Boris Vian a produit une traduction anglaise d'*Elles se rendent pas compte* pour justifier que la version française était bel et bien une traduction, il a utilisé ce titre (Noël Arnaud, *op. cit.*, p. 59).

pourrait être tout aussi inexactement traduit (et d'autant plus difficile à saisir) et qu'en fin de compte les aspects les plus profonds, scandaleux et érotiques ne sont pas rendus, mais suggérés à travers l'opacité du texte, que la traduction utilise comme un voile pour exciter le lecteur.

Bien entendu, l'opacité en elle-même n'a rien d'érotique : si l'absence totale de transposition était une valeur, il serait inutile de traduire. Dans le cas de Vian, toutefois, c'est le jeu de la proximité et de la distance qui appâte le lecteur. Le titre, qui met en lumière l'impossibilité grammaticale de sa propre compréhension, suggère sur le plan dénotatif la capacité unique du lecteur à en comprendre le sens. Ce n'est certainement pas par pure coïncidence, en ouverture de roman, que le narrateur Francis Deacon, après avoir amorcé la description de la fonction sociale des soirées costumées dans la jeune société de Washington, s'interrompt à mi-phrase pour dire « vous vous rendez compte » (*ESRPC*, p. 5). Le lecteur est explicitement considéré comme faisant partie des initiés, privilégié dans sa compréhension et cautionné dans son habilité à interpréter le texte. Comme le voile, le titre révèle sa propre traduction imparfaite tout en cédant place à la capacité de compréhension exclusive au lecteur dès le premier paragraphe. Le titre masque et montre simultanément, et, dans sa traduction, il déforme autant le sens original qu'il propose un incitatif alléchant qui pousse le lecteur, dans une certaine mesure, à vouloir découvrir le sens original. Son ambiguïté est telle que son sens n'a pas été transformé, mais constitue une médiation continue de langues, et c'est dans le développement du sens que l'érotique de la transformation croise le voyeurisme. La connaissance incomplète qui caractérise la transformation est également partie intégrante de la représentation artistique traditionnelle du voyeurisme, selon laquelle ce qui est vu contient la promesse d'en voir plus⁹. La nudité du sujet regardé par le voyeur et l'opacité de la transformation sont mobilisées dans la pseudotraduction et en promettent plus par la présence et l'absence.

9. Notons par exemple la réaction du duc de Nemours à la fameuse scène de voyeurisme dans *La princesse de Clèves* : « [R]assuré par les espérances que lui donnait tout ce qu'il avait vu, il avança quelques pas. » (Madame de Lafayette, *La princesse de Clèves*, Paris, 1989 [1678], coll. « Pocket », p. 144)

Ayant amorcé sa narration en décrivant la nature du bal masqué et son importance dans la société de Washington, Francis se déguise en femme pour pouvoir participer à la soirée. Peu de temps après son arrivée, il rencontre son amie Gaya qui, leurrée par le déguisement de Francis, prend celui-ci pour une femme très mal déguisée en homme, c'est-à-dire leur amie commune Flo : « Vous n'avez même pas pris le risque, vous, ma chère Flo, me dit-elle en regardant ma poitrine d'un air faussement dédaigneux. / Je ris, très flatté (e). Donc, je suis "Flo" » (*ESRPC*, p. 11). Sur le plan allégorique, l'échange attire l'attention sur le même problème que Yeğenoğlu soulève : si la traduction, c'est-à-dire le déguisement du texte anglais en texte français, est trop bien réussie, elle perd son attrait. Si le voile, le costume ou la traduction ne laissent pas d'indice de ce qui est caché, l'intérêt est perdu. Gaya n'est ni impressionnée ni excitée par les faux seins de Flo malgré la place importante accordée à l'attraction saphique dans le roman; ils ne sont pas spectaculaires dans le contexte d'une soirée costumée, entre autres raisons parce qu'ils n'attirent pas l'attention sur la masculinité qu'ils cachent. De même, une traduction qui ne fait pas efficacement allusion à ses attributs linguistiques et culturels étrangers ne réussit pas à appâter le lecteur parce qu'elle ne met pas en lumière la transformation dans le texte ou la dissimulation de l'original.

La transformation trop bien réussie de Francis, toutefois, tranche avec le camouflage linguistique lacunaire de la pseudotraduction du roman, laquelle contient de l'information grammaticale qui, dans le titre, est ostensiblement unique à la langue française. La terminaison au féminin suggérée par la graphie de l'adjectif « flatté(e) » n'a pu provenir de l'anglais, qui n'accorde pas ses adjectifs en genre, mais son apparition flagrante encourage le lecteur à considérer la possibilité d'une correspondance lexicale, voire grammaticale avec l'anglais comme il est amené à le faire tout au long du roman. Bien qu'il soit tentant de déduire que la traduction prend la position la plus neutre laissant place à l'interprétation, il n'en est rien, car, si le style de Vian en tant que traducteur fictif était si fastidieux, le titre donnerait plutôt à lire « Ils / Elles se rendent pas compte ». De plus, Francis rigole de nouveau

à la page suivante, cette fois-ci sans l'ambivalence des genres : « je ris encore, amusée et très garce » (*ESRPC*, p. 12).

L'« e » entre parenthèses est donc mieux compris comme une blague du traducteur, c'est-à-dire un clin d'œil entre consommateurs de la diégèse du narrateur. Vian s'immisce dans le texte par des jeux de mots faciles qu'il aurait été grammaticalement impossible pour Sullivan d'écrire dans l'original; il en résulte une sorte de méta-ironie dramatique, selon laquelle même l'auteur (fictif) ne comprend pas la blague du texte. L'ambiguïté nécessaire du genre dans l'hypothétique version originale américaine, toutefois, constituerait une bonne partie de son effet érotique. Bon nombre des rencontres sexuelles du livre tournent autour des liaisons entre les personnages qui passent pour des membres du sexe opposé même s'ils affirment catégoriquement leur orientation hétérosexuelle. Nous pouvons imaginer une version originale américaine, où le lecteur est séduit par la question de savoir à quel point Francis est absorbé par le rôle qu'il joue. Vian se sert du seul moyen qu'a la langue française de rendre l'ambiguïté de l'original (l'accord du genre entre parenthèses) pour le tourner en farce, mettant en évidence la maladresse de la tournure. Les tentatives visant à recréer l'expérience de lecture de l'original dans son ambiguïté ne parviennent pas à reproduire l'aisance avec laquelle les concepts sont exprimés dans la langue qui les a produits. Cependant, dans une pseudotraduction, le style original n'est pas mal représenté par l'effort de traduire, mais introduit par lui; si la pseudotraduction met en cause la possibilité de rendre un original en général, c'est la fictionalisation experte que Vian fait de l'imparfaite traduction et de l'intraduisible qui permet à l'anglais original d'être lu dans le texte. La « mauvaise » traduction évoque la possibilité d'un « bon » original, irréalisé, mais possible et attirant dans sa forme platonique. À la soirée d'ouverture, Francis fait remarquer qu'« une souris qui ressemble à ce que je suis en ce moment, sûr et certain que ça m'intéresse » (*ESRPC*, p. 11). Le déguisement de Francis est, à des fins sexuelles, une représentation aussi imparfaite d'une femme que l'« e » entre parenthèses de l'anglais et ne pourra jamais produire la femme hypothétique projetée, mais, dans les deux cas, même une ressemblance médiocre entraîne un désir accru de l'original.

La traduction flagrante des adjectifs et des noms marqués du genre met en cause l'intégrité du texte en tant que tout; si Vian peut, sans commentaire paratextuel, rajouter des éléments de sens au texte original de Sullivan et en soustraire à sa guise, alors aucune lecture ne peut échapper à l'idée que Vian a peut-être usurpé un passage entier du texte. Lorsque la soirée tire à sa fin, Francis relate une brève relation sexuelle avec une Gaya ivre qu'il aide à mettre au lit : « Je lui enlève sa blouse de soie et son petit gilet serré — je ne sais plus comment ils appellent ça en France » (*ESRPC*, p. 18). À la première lecture, le passage semble montrer le personnage de Francis cherchant un mot emprunté du français pour nommer un dessous typiquement français qu'il a déjà rencontré dans l'univers romanesque. À la lumière de l'obsession des textes de Sullivan pour toute chose américaine, toutefois, il semble improbable que les accessoires de mode proprement français soient autant privilégiés. En revanche, le passage peut se lire comme si Vian le traducteur cherchait un équivalent au terme anglais qu'il a rencontré dans le texte source et parlait au lecteur directement dans le texte; il enjoint ce dernier à se construire une image du signifié au niveau prélexical, à l'envisager sans recourir à un mot particulier qui risquerait de pervertir son image et son américanité à cause d'une traduction imprécise ou d'une connotation indésirée. D'une part, la lecture du passage en tant qu'interjection vianienne autour d'un seul mot renforce le souci de l'équivalence lexicale directe que nous avons mentionné plus haut. D'autre part, elle attire l'attention sur le fait qu'il importe peu que Vian commentant à titre de traducteur saisisse le texte traduit hors de lui-même, car le texte français est toujours déjà une déformation; l'idée d'un original demeuré intact importe plus que l'idée de sa transmission intacte.

L'imprécision de la description et la rupture du ton qu'elle occasionne ne nuisent pas à l'allure particulière du vêtement auquel Vian / Sullivan fait référence; elle s'en trouve plutôt améliorée. Le fait que le traducteur baisse la garde suggère l'importance que le vêtement a dans ce qui est un passage fondamentalement érotique. Que Vian connaisse le mot en anglais, mais non en français, bien que son vocabulaire français soit plus étendu, porte à croire que le mot est courant dans la langue

exotique de l'Amérique, mais obscur et sexuellement ésotérique en français. De surcroît, l'idée selon laquelle le traducteur connaissait jadis un équivalent français associe le sens absent au romantisme de la nostalgie. Le fait qu'il ne puisse pas tout simplement chercher le mot dans un dictionnaire confère à celui-ci l'irrécupérabilité du passé, et l'allusion au statut courant du mot en anglais sert à aguicher le lecteur. Aucune des promesses du mot n'est vraie, bien entendu. La description accroît la séduction du mot seulement pour distraire le lecteur du fait qu'il n'existe pas, comme tous les autres mots prétendument anglais sur la base desquels le roman est construit. Lorsque Vian déclare tout simplement qu'il ne connaît pas le mot, c'est la réalité; même si un lecteur anglophone peut deviner que le mot original aurait pu être « *petticoat* » ou « *corset* », ces suppositions ne peuvent être vérifiées. Le vêtement est une métaphore de l'Amérique telle que Vian l'érotise : un lieu qui n'existe pas et qui est avant tout une idée, c'est-à-dire le concept d'un lieu, un fantasme. Tout comme le voile suggère l'Orient et le fétichise en le cachant, la pseudotraduction de Sullivan cache l'Amérique pour la fétichiser.

L'érotique de la suggestion

Le problème de la traduction n'est pas strictement linguistique. Le texte suggère que les aspects érotiques de l'original (lesquels, dans le cas des aspects perdus dans la traduction, n'ont jamais existé) ne peuvent être rendus à cause des barrières culturelles. Le texte est parsemé de passages décousus séparés par des lignes d'ellipses, dont la première est assortie de la note de bas de page explicative suivante :

Les points représentent des actions particulièrement agréables, mais pour lesquelles il est interdit de faire de la propagande, parce qu'on a le droit d'exciter les gens à se tuer, en Indochine ou ailleurs, mais pas de les encourager à faire l'amour (*ESRPC*, p. 59).

Le commentaire est, de toute évidence, une note du traducteur plutôt qu'une note traduite : la référence à l'Indochine, alors que l'intervention de l'armée américaine n'avait pas encore eu lieu, témoigne des préoccupations politiques d'un locuteur français. L'explication des

ellipses est faite par le traducteur donné à comprendre un phénomène attribuable uniquement à la version destinée à la France. Plus précisément, les remarques reflètent sans l'ombre d'un doute l'amertume de Vian, qui a été traduit en justice pour obscénité. Les aspects érotiques des textes ne peuvent franchir les barrières culturelles parce que les dispositifs de l'État et de l'ordre social français empêcheront qu'ils soient lus. Les passages manquants prennent un air d'interdit et parviennent mieux à titiller le lecteur que les passages présumés l'auraient fait.

Loin d'exclure le sexe du roman, les ellipses forcent le lecteur à le construire, donc à y plonger. Dans l'un des passages où figure la plus longue ellipse, Francis se réjouit de se retrouver engagé dans un acte sexuel avec une main inespérément libre, mais voilà que le censeur fictif l'interrompt à mi-chemin :

.....¹
Tiens... elle aime ça... j'ai l'idée que je peux lui lâcher les jambes.

C'est une bonne chose parce que ça me laisse une main libre.

.....
Elle pousse un cri au moment où je me glisse sur elle... mais il est trop tard. Ritchie la lâche à son tour et se remet à surveiller la route... discret, mon frère... Elle ouvre des yeux comme des passages à niveau.

– Salaud..., dit-elle entre ses dents.

Je me sens comme dans un petit complet sur mesure... un soupçon trop ajusté, mais c'est le charme du presque neuf... En même temps, je lui tiens les poignets et je me penche jusqu'à lui embrasser les lèvres de nouveau. Elle essaie de me mordre. J'aime assez. Je mords aussi.

Elle gémit.

.....
.....
.....
C'est salement agréable, le métier de détective (*ESRPC*, p. 59-60).

L'action de la main n'a pas été omise, mais plutôt mise en valeur. Son action est suggérée par son absence et s'en trouve d'autant plus flagrante. Le passage déborde de références salaces à ce que les

personnages pourraient être en train de faire et à l'excitation que cela produit chez les hommes : le lecteur ne peut faire autrement que de remplir les vides, s'imaginant des scénarios violents et érotiques qu'il doit sans cesse mettre en doute et imaginer de nouveau, puisqu'ils sont tous empreints d'une incertitude déconcertante. En même temps, la fiction du censeur confère à ce qui est montré un caractère subreptice suggérant que le lecteur ne devrait même pas être censé voir ce qu'il voit, ce qui provoque le frisson du voyeur. Au fur et à mesure que l'acte sexuel progresse, l'attrait et la dépravation qui sont suggérés et non dits sont accrus par la double ligne elliptique de points suspensifs, comme si le traducteur tapait frénétiquement sur la touche du point dans son désir frustré de rendre l'intensité de ce qui a été omis de l'original américain. Il semble que le lecteur soit incité à amplifier la dépravation de son imagination afin de remplir les deux lignes de censure. C'est en cela que la censure fictive du passage n'enlève rien à l'érotisme, mais plutôt y contribue pleinement. Comme dans le cas du vêtement américain intraduisible, l'idée du non-dit constitue l'attrait de celui-ci. Il importe de noter, de surcroît, que ce qui est en jeu dans l'approbation du censeur est la qualité particulièrement transgressive de l'autre. Le commentaire du traducteur n'affirme pas simplement que la violence est acceptable, mais qu'elle l'est ailleurs; la censure du texte doit être lue ainsi, c'est-à-dire la censure de la sexualité telle qu'elle se déroule ailleurs. La question n'est pas de savoir si le sexe peut être montré, mais plutôt s'il peut être transféré ou traduit du contexte américain vers la culture française.

Après la scène érotique survient le constat désinvolte et décevant, selon lequel « [c]'est salement agréable le métier de détective » (*ESRPC*, p. 60). Celui-ci normalise le passage qui le précède et lui confère l'altérité américaine. Francis Deacon incarne le détective privé américain protagoniste du roman noir, ce genre littéraire très prisé en France après la guerre et fortement lié à la conception française de l'« Américain ». Le commentaire de Francis ancre l'érotisme dans son américanité avec la vivacité qu'il aurait suscitée s'il avait fait allusion aux cowboys ou aux gangsters. Plus loin dans le roman, Francis justifie de nouveau la description gratuite du sexe en référant à son statut de détective et il

renforce l'idée d'américanité en suggérant que ses descriptions ajoutent « de la couleur locale » (*ESRPC*, p. 72) :

...Vous allez me dire que tout ça, je vous le raconte par vice et que ça n'aide en rien au développement de l'histoire... Mais c'est les à-côtés du boulot et je commence à comprendre pourquoi il y a tant de flics, privés ou non.

Et puis ça met de la couleur locale (*ESRPC*, p. 72).

Le passage confirme ironiquement la fiction du texte qui se fait passer pour une traduction et l'objet d'une censure; le fait que le narrateur raconte en détail ses exploits sexuels par faiblesse morale vient contredire le manque de détails. Au demeurant, l'argument selon lequel les détails sexuels calamiteux expliquent l'existence de tant de « flics » ridiculise l'idée du censeur, suggérant que ce dernier retire en fait sa joie de vivre du matériel qu'il supprime. En excusant la nature lascive de ce qui est absent et en alludant au plaisir que procure la suppression du contenu sexuellement explicite, Vian thématise son projet stylistique consistant à susciter, par son absence dans le texte, l'érotique chez le lecteur.

Gaya, qui met en marche la soirée d'ouverture et la majeure partie de l'action d'*Elles se rendent pas compte*, est la femme que Francis trouve la plus attirante de toutes celles qui retiendront son attention au cours du roman. Pendant cette première soirée, lorsque Francis découvre que Gaya est héroïnomane, il raconte avec nostalgie ce qui suit :

Voilà. Une fille de dix-sept ans. Bâtie comme une Vénus de Milo avec bras [...] elle est comme ça et elle se fait coller des piqûres de morphine par un gars qui ressemble à un maquereau de bas étage (*ESRPC*, p. 17-18).

La dépendance de Gaya à la morphine passe, bien sûr, par les injections dans son bras. L'idée que les bras entraînent la chute de cette fille dont la beauté rivalise avec celle de la fameuse sculpture amputée suggère métaphoriquement que la sur-restauration de l'art peut dégrader sa beauté, même aux fins cohérentes d'un réalisme de base (qu'une personne ait deux bras). La perte des membres de la statue entre l'Antiquité et les Temps modernes reflète les pertes imaginées

de la pseudotraduction entre l'anglais et le français, et la toxicomanie qui accompagne la restauration des bras met en lumière l'incursion des choses bassement matérielles dans les fantasmes exotiques trop exhaustivement transposés de l'imagination à la page; un vrai corset, avec des bretelles, et des concessions dues aux nécessités variées de la physique et de l'anatomie, ne pourraient être aussi aguichants que le sous-vêtement intraduisible de Gaya. L'attrait d'*Elles se rendent pas compte* tient finalement à la tension entre l'accès et l'exclusion propres à la traduction. Même si la suggestion par l'omission fonctionne de diverses manières dans le roman, elle n'est jamais aussi évidente que là où la traduction est dite imparfaite ou impossible. Peut-être que le mot « elles » dans le titre, c'est-à-dire celles qui ne se rendent pas compte, réfère aux « paroles » mêmes du roman. Les mots ne se rendent pas compte de la totalité de leur sens, tout comme le titre français ne se rend pas compte des sens multiples que l'anglais réalise. La transformation attire le lecteur par son incomplétude, ce qu'elle laisse voilé, même si le projet pseudotraductionnel aspire à la vision voyeuriste d'une Amérique trop intime pour être publiée en Amérique.



Jean-Marc Gouanvic
Université Concordia

L'érotique en série noire.
Sexualité masculine et non-violence

En marge des récits spécifiquement érotiques, toute une classe de textes effleure la représentation érotique du corps, en particulier les romans policiers de la Série Noire. Or il semble que Marcel Duhamel, le fondateur de la Série Noire, ait très tôt eu des réticences vis-à-vis de la sexualité explicite, du discours direct relatif au corps jouissant¹. Et on est quelque peu étonné à la lecture des romans traduits de l'anglo-américain après-guerre de l'hypersexualisation subreptice du texte du roman noir. Cette hypersexualisation passe par des personnages de jeunes hommes et de jeunes femmes qui sont des

1. Cela est corroboré par Odile Lagay, secrétaire de Marcel Duhamel, dans une entrevue réalisée par Joseph Bialot : « C'est un côté que Marcel n'a jamais voulu avoir : pas de vulgarité, pas de sexe tel qu'on l'entend aujourd'hui [...] » (Odile Lagay, entrevue, « Le Polar autour et alentours », *Roman policier.com* [14 décembre 2012]).

modèles de séduction et ne semblent être là que pour éveiller les désirs de ces mêmes protagonistes entre eux.

Le texte de la Série Noire, fortement érotisé, répond à des exigences en apparence simples. Ce sont notamment celles d'un genre macho dont les formes les plus typées se trouvent chez Peter Cheyney, avec histoires mettant en vedette Lemmy Caution. Une forte proportion de récits conte une histoire où la femme d'une beauté à couper le souffle est femme fatale et, le plus souvent, femme traîtresse. Mais le héros n'est jamais vraiment dupe : il ne se laisse faire que très rarement, en raison d'une convention formulaire du roman policier selon laquelle il importe que tout rentre dans l'ordre au dénouement.

La sexualisation des fictions policières de la Série Noire est, on l'a deviné, à sens unique; la plupart des récits sont lus par des hommes qui s'identifient au protagoniste (le détective privé, le plus souvent). Seulement voilà, tout n'est pas toujours aussi simple que Lemmy Caution le laisserait supposer. Le protagoniste est pris dans un écheveau de tensions, où son professionnalisme (l'indépendance et l'honnêteté qu'il met dans l'exercice de sa profession) est en cause. Les jeunes beautés exercent leur sex-appeal à tort et à travers, mais souvent au plus offrant, et la séduction est alors un élément-clé de la lutte de pouvoirs entre le détective et les jeunes femmes, l'un de leurs instruments de prédilection étant leurs charmes pour prendre les hommes dans leurs rets.

L'érotisme présent dans le texte est fondé sur ce qui précisément institue le genre par rapport à la pornographie : la rhétorique non violente du montré / caché. En sélectionnant des textes sensuels, érotiques à l'occasion, où le caché est plus significatif que le montré, Marcel Duhamel a réussi un coup d'édition, qui n'a pas peu contribué au succès de la collection. La Série Noire² pratique à la fois l'ostentation

2. La Série Noire n'est cependant pas la seule et elle a tôt fait école : immédiatement après la guerre, les Presses de la Cité de Sven Nielsen ont publié des romans policiers en traduction de l'anglais et de l'anglo-américain (dans la collection « Cosmopolis », par exemple), puis créé une collection, « Un Mystère », qui a publié en grand nombre des œuvres policières traduites essentiellement américaines. « Un Mystère »

et la dissimulation des corps désirants, tout en maintenant les romans solidement ancrés dans le genre policier.

Comment s'expriment cette ostentation et cette dissimulation du désir érotique en Série Noire? Nous allons tenter de répondre à cette double question en examinant quelques récits traduits de l'anglais et de l'anglo-américain pris chez des auteurs de la collection qui nous paraissent significatifs sous ce rapport : Peter Cheyney, James Hadley Chase, Day Keene, John D. MacDonald, Dashiell Hammett. Pour cela, nous nous inspirerons d'une notion empruntée à Pierre Bourdieu, celle d'*illusio*, appliquée à la traduction. Un mot, tout d'abord, sur la notion d'*illusio* :

L'*illusio* littéraire, cette adhésion originnaire au jeu littéraire qui fonde la croyance dans l'importance ou l'intérêt des fictions littéraires, est la condition, presque toujours inaperçue, du plaisir esthétique qui est toujours, pour une part, plaisir de jouer le jeu, de participer à la fiction, d'être en accord total avec les présupposés du jeu; la condition aussi de l'illusion littéraire et de l'effet de croyance (plutôt qu'« effet de réel ») que le texte peut produire³.

L'*illusio* littéraire particulière attachée au champ du roman policier conditionne le plaisir que le lecteur prend à la lecture du genre policier. Il y a dans le genre policier, comme dans les autres genres littéraires, des conventions multiples qui sont inscrites dans chaque texte et que le traducteur s'efforce de rendre dans le texte cible, en conformité

présente souvent des récits aux traits sexualisés proches de ceux de la collection de Marcel Duhamel (voir par exemple Peter Cheyney ou Mickey Spillane). Dans *J'aurai ta peau* de Mickey Spillane (Paris, Presses de la Cité de Sven Nielsen, coll. « Un Mystère », 1953, 218 p.), Mike Hammer, le détective privé narrateur, a une secrétaire d'une beauté époustouflante. Mais c'est la belle psychiatre qui réussit à l'attirer à elle. Elle s'offre à lui, mais il refuse : « C'est trop beau pour que je risque de te perdre. Notre heure viendra, mais pas maintenant » (*ibid.*, p. 126). Ils se promettent le mariage, tout en restant aux préliminaires. Elle se déshabille devant lui, pour le faire flancher, mais lui a tout compris : c'est elle qui a tué l'ami de Mike Hammer. Il la descend à son tour en lui administrant une balle au-dessous du nombril!

3. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 455.



homologique avec le texte source. En Série Noire, *l'illusio* est liée à la culpabilité diffuse dans la société américaine, où évoluent détectives privés, police officielle, pègre, monde interlope composé de politiciens, de femmes fatales, etc. Tout ce beau monde de la pègre, des politiciens, des vamps et, à l'occasion, de policiers corrompus est animé par un appât du gain, gain que certains personnages s'efforcent d'obtenir coûte que coûte par l'élimination de l'opposant ou par la mise hors d'état d'agir. Mais le personnage principal, le détective privé, est en général un grand romantique qui encaisse les coups de poing au lieu de trahir un ami. Quant à la femme sophistiquée, belle, vamp parfois, elle est elle aussi, bien entendu, attirée par l'argent. Et lorsqu'elle apparaît, une ambiance s'installe, où il faut démêler le frelaté et l'authentique, car la beauté est une arme redoutable pour tromper un détective.

Lemmy Caution de Peter Cheyney

Examinons quelques textes. Et à tout seigneur, tout honneur; commençons par le numéro 1 de la collection, *La Môme vert de gris* de Peter Cheyney, publié en 1945 dans une traduction de Marcel Duhamel. Lemuel H. Caution rencontre des jolies femmes au cours de ses aventures :

Ce qui me rappelle Miranda et le beau chopin que c'était, cette petite. Vous pouvez me croire, cette môme-là avait un châssis qu'en aurait dit long à un aveugle. À ce propos, j'en viens à me demander à quel genre de souris je vais avoir affaire dans ce boulot qu'on m'a collé et si elles seront girondes, celles qu'il faudra que je contacte en essayant de m'introduire dans l'équipe qui se prépare à subtiliser le magot. Parce que moi je suis un type qui s'intéresse beaucoup aux femmes, et je vous assure que les femmes sont des choses très intéressantes et que si une femme n'est pas intéressante par un côté quelconque, alors il faut vraiment qu'elle aille consulter un spécialiste [...]⁴.

4. Peter Cheyney, *La môme vert de gris*, traduit de l'anglais par Marcel Duhamel, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1945, p. 19.



Le moins que l'on puisse dire, c'est que le brave Lemmy glorifie beaucoup la gent féminine en parole⁵, il manie le superlatif avec beaucoup de dextérité. Mais il en reste là. Il faut dire que sa gouaille l'emporte sur tout autre comportement et il n'est pas question qu'il tombe amoureux de qui que ce soit. La femme mentionnée dans la citation est Carlotta de la Rue, qui se révélera une alliée dans cette aventure de vols de lingots. La tonalité des récits de Cheyney est bon enfant, quoique Lemmy se fasse tabasser lui aussi, mais il récupère vite. Quant à la réception du personnage de la même vert de gris dans la société cible, sa notoriété a été considérable dans la France de l'après-guerre, l'expression ayant été couramment utilisée sur le mode de la plaisanterie pour désigner une femme fatale. Cette appellation est l'œuvre de Marcel Duhamel, l'original étant intitulé *Poison Ivy*⁶, et ne comportant pas la connotation métaphorique de « même vert de gris » pour désigner Carlotta. Le roman *La même vert de gris* a été en quelque sorte une introduction aux récits de la Série Noire et à leurs particularités, une introduction rigolarde et sans esprit de sérieux. Ce roman allait être suivi par *Cet homme est dangereux*⁷, également une aventure de Lemmy Caution, dont la personnalité est demeurée égale à elle-même, à savoir résolument macho, en ce qui concerne ses rapports avec les femmes et l'opinion qu'il a d'elles.

James Hadley Chase

La tonalité des romans de Chase est diamétralement opposée à celle des romans de Peter Cheyney. Le premier de la collection, *Pas d'orchidées pour Miss Blandish*⁸, est aussi traduit par Duhamel.

5. Il n'est pas le seul. Le machisme s'exprime aussi chez Richard S. Prather. Voir *Un Beau Carton*, traduit par Janine Hérisson, Paris, Gallimard, coll. « Carré Noir », 1972, 251 p.).

6. Peter Cheyney, *Poison Ivy*, Londres, Collins, 1937, 252 p.

7. Peter Cheyney, *Cet homme est dangereux*, traduit par Marcel Duhamel, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1949, 257 p.

8. James Hadley Chase, *Pas d'orchidées pour Miss Blandish*, traduit par Marcel Duhamel, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1946, 252 p.

Miss Blandish, fille richissime d'un gros marchand de viande, se fait kidnapper par des truands. Rien ici d'érotique. Le récit est dur, sanglant, impitoyable, tout entier de violence. La pègre est fascinée par le fric et le pouvoir qu'il donne. Miss Blandish retrouve son père au dénouement, mais elle se jette par la fenêtre de l'hôtel où elle a retrouvé la liberté. Dans *Douze chinetoques et une souris*⁹, un gang « importe » des Chinois et les fait passer aux États-Unis par la ville de Key West, en Floride. Dans la « cargaison », il y a une jeune fille de 15 ans, c'est la souris du titre. Fenner, le détective privé, reçoit un contrat d'une femme, Gloria, amoureuse d'un Chinois. L'intrigue amoureuse est minuscule. Fenner s'attaque aux esclavagistes en s'alliant à un autre truand, disons plus acceptable, et en jouant de la rivalité entre les uns et les autres. Il finit par démanteler le gang d'esclavagistes. Chez Chase, les récits sont sérieux et se développent avec brio, même dans les romans signés de son pseudonyme, Raymond Marshall.

L'univers de Day Keene

Voyons un auteur qui se caractérise par des thématiques centrées sur les relations homme-femme et la plupart du temps homme marié-femme mariée. L'un de ses romans, *Cocktail au pétrole*¹⁰ se passe dans la petite ville de French Bayou, en Louisiane. French Bayou est une Sodome et Gomorrhe en réduction, et, en parallèle avec les champs pétrolifères découverts sur le territoire de la commune, tout un commerce de la prostitution y prospère. Rita, âgée de 17 ans, est une jolie fille qui a épousé un vieillard impuissant pas spécialement riche (Lacosta). Latour, shérif auxiliaire, est marié à Olga. Georgi, le frère d'Olga, vit avec eux. Rita est retrouvée violée et Lacosta tué. Latour est inculpé. Son copain avocat, qui s'appelle Avart, le défend, jusqu'à ce que Latour s'aperçoive que c'est Avart qui a fait le coup parce qu'il convoite Olga. Le shérif Belluche, qui est du côté de Latour, fait une critique du puritanisme :

9. Peter Cheyney, *Douze chinetoques et une souris*, traduit par Jean Weil et Marcel Duhamel, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1948, 251 p.

10. Day Keene, *Cocktail au pétrole*, traduit de l'américain par France-Marie Watkins, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1956, 184 p.

Et juste à présent, à part la gueule de bois collective qu'elle va s'offrir, French Bayou est devenue la ville la plus vachement puritaine qu'on ait jamais vue. C'est toujours comme ça. C'est toujours les putains repenties qui tapent le plus fort sur la grosse caisse de l'Armée du salut et les ivrognes repentis qui gueulent les cantiques avec le plus d'entrain¹¹.

L'histoire finit bien : Olga et Latour se retrouvent et ils n'ont même pas besoin de se réconcilier, tout le long de l'intrigue Olga ayant gardé confiance en Latour. Ce roman est assez typique de la manière de Day Keene, qui raconte des histoires de parole donnée et de confiance en l'autre, le plus souvent le partenaire marié. La particularité de *Cocktail au pétrole* est l'ambiance très lourde, marquée par un climat de lynchage et de meurtre et une sensualité générale.

L'eudémonisme sensuel de John D. MacDonald

*La foire d'empoigne*¹² de John D. MacDonald va être l'occasion de faire une analyse contrastive succincte du texte cible et du texte source. C'est un récit de vol de bijoux. Bartells, ancien flic qui a été viré de la police à cause de son honnêteté, est employé par une compagnie d'assurance pour racheter les bijoux aux voleurs, évitant ainsi de payer l'assurance (c'est beaucoup plus économique pour la compagnie, même en tenant compte de la prime rondelette reçue par Bartells). Le récit, une histoire sensuelle, commence par des allusions (l'auteur met la table) à de « belles petites chattes bronzées [qui] avancent à grandes enjambées le long de la plage, dans la ligne d'écume, en tortillant des hanches...¹³ » / « When the tanned young things are striding down the beach foam line with a hip-roll strut¹⁴ ». Cette image contraste avec le milieu ambiant, la grisaille de Florence-plage et de Florence-ville, où travaille Bartells.

11. *Ibid.*, p. 114-115.

12. John D. MacDonald, *La foire d'empoigne*, traduit de l'américain par Jeanne G. Marquet, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1951, 286 p.

13. *Ibid.*, p. 9.

14. John D. MacDonald, *The Brass Cupcake*, États-Unis, Tess Press, 1950, p. 5.

Au bureau, il y a une petite secrétaire, Kathy, qu'un collègue, Andrew, et lui-même trouvent bien appétissante. Le récit est celui de Bartells :

She was beside me, the scent of her around me, pressing warmly against my shoulder. Kathy is a slight brunette, deeply tanned. She gives the impression of not having enough skin to fit her comfortably, so that it's stretched tight over every inch of her, giving a tilt to her dark eyes, shortening her moist upper lip, giving the rest of her an exciting and pneumatic piquancy. Andrew Hope Maybree and I have been dating her from time to time. It's too much to see that walking around the office each day. [...] She is warm and young and well fashioned, but invulnerable¹⁵.

Elle est tout contre mon épaule, et son parfum m'enveloppe. Kathy est une petite brune mince, à la peau bronzée. On dirait que sa peau suffit tout juste à lui couvrir le corps, aussi est-elle tendue à craquer sur tout son individu; elle a les yeux tirés vers les tempes, la lèvre un peu courte, et toute sa petite personne a quelque chose de pimpant et d'élastique. Andrew Hope Maybree et moi, on l'invite de temps en temps. C'est vraiment trop dur de voir une fille comme ça se trimbaler toute la journée dans le bureau. [...] C'est une fille jeune, vigoureuse et pleine d'allant, mais elle refuse absolument de coucher¹⁶.

La raison de l'abstinence de Kathy est qu'elle veut se marier, se caser, avec meubles et enfants. Physiquement, au bureau, elle forme un contraste saisissant avec Wilma, vieille fille acariâtre. Bartells se figure qu'il est un môme et va se réfugier dans les jupes de sa mère en s'écriant : « J'aime plus mes jouets, j'aime plus rien!¹⁷ » Dix pages plus loin, il se figure que sa mère lui répond :

Allons, va jouer, sois gentil. Va chercher les jolis cailloux, mon chéri. Alors, on te donnera 50 000 dollars, et tu pourras te payer dix mille bouteilles de whisky ou dix belles petites

15. *Ibid.*, p. 11.

16. John D. MacDonald, *La foire d'empoigne*, *op. cit.*, p. 17-18.

17. *Ibid.*, p. 10.

autos, ou des douzaines et des douzaines de belles filles, ou mieux encore, un peu des trois. — Chic alors! — Mais fais attention, mon petit. Arrange-toi pour ne pas te faire trouer la peau¹⁸.

L'ambiance est saturée de la représentation des femmes et du désir qu'elles suscitent :

Quand vient le crépuscule, le rire des femmes prend une sonorité nouvelle, comme si les ténèbres réveillaient en elles quelque chose d'instinctif, qu'elles enfouissent soigneusement au plus profond d'elles-mêmes, aux heures où le soleil brille¹⁹.

La nièce de la victime du vol et de l'assassinat — car elle a été tuée — Melody Chance, et Bartells ne s'entendent pas, mais finissent par aller au restaurant ensemble. Bartells lui jette : « Vous pouvez quand même bien céder de temps en temps. Si par la suite, j'essaie de flirter avec vous, il sera toujours temps de me remettre à ma place²⁰ ». Il faut dire que Melody est elle aussi séduisante :

Elle a le port des femmes mexicaines : de la taille aux pieds, tout bouge, mais elle tient la tête haute, les épaules bien dégagées, et les hanches épousent chacun de ses pas²¹.

Au restaurant, Melody déballe sa vie, blasée de tout, et Bartells fait de même. Mais Bartells découvre qu'il est jaloux du prétendant de Melody, Furness Trumbull. Bartells reçoit la jolie secrétaire Kathy chez lui et il se passe une scène mémorable : Bartells l'entreprend une nouvelle fois et elle prend peu à peu l'initiative dans sa chambre, jusqu'au moment crucial où Bartells pense à tout ce qu'il va perdre en faisant l'amour avec elle, « la camaraderie passée, les petites farces du bureau, les heures joyeuses²² ». Il serait trop long de reproduire ici tous les détails de la

18. *Ibid.*, p. 20-21.

19. *Ibid.*, p. 29.

20. *Ibid.*, p. 39.

21. *Ibid.*, p. 38.

22. *Ibid.*, p. 153.

scène. Mis à part l'orage qui éclate quand ils sont ensemble, motif éculé, cette scène est bien menée et les relations érotiques entre Kathy et Bartells sont conduites avec finesse.

Si Bartells ne succombe pas complètement aux charmes de Kathy, c'est peut-être (il ne le dit pas) parce qu'il s'intéresse tout d'abord à Melody Chance. Et, de fait, ils vont tomber dans les bras l'un de l'autre.

And then she turned toward me and stood very still while the red neon in the distance went on and off a dozen times, silhouetting her lyre-curve of hip, as lovely as the stylized figure in a frieze. Then, each time the light came on, she was a half step closer to me, coming toward me with an almost unbearable slowness, coming like the sound of distant trumpets, dissonantly sweet like a song from brazen throats, a song of brass²³.

Alors, elle se retourne vers moi, et demeure immobile sous les clignotements de la lueur rouge, qui l'éclairent par intermittences, mettant en valeur ses hanches en forme de lyre, soulignant sa silhouette d'une délicatesse de figurine. Puis, elle se décide à s'approcher de moi, et, chaque fois que l'enseigne se rallume, elle fait un pas, s'avance avec une lenteur presque intolérable, évoquant pour moi un appel de fanfare dans le lointain, ou la déchirante douceur d'un chant d'orgues²⁴.

Tels sont les préliminaires de la rencontre amoureuse, qui va se concrétiser ensuite dans une rhétorique de montré / caché maîtrisée.

And it was a slowness, a soft and sliding slowness, a drowsy low-swinging slowness, tempering haste, fitted to sweet cadence, a merged and welded slowness that, when at last it could be borne no longer, climbed up a thousand microtonal scales, climbed into a joined quickness, a thick-twisting harsh unbearable quickness, blood cousin to pain, daughter of furies, a wild shout thrown upward at the stars

23. John D. MacDonald, *The Brass Cupcake*, *op. cit.*, p. 125-126.

24. John D. MacDonald, *La foire d'empoigne*, *op. cit.*, p. 180.

in crescendoed apex, then sweet-fading back down through the endless spirals back to slownesses, and lingerings, and severances²⁵.

Et cette douceur, cette lenteur insinuante et muette, cette lenteur au balancement de rêve, qui dompte notre impatience, épouse enfin un rythme très doux, lenteur de deux corps qui se trouvent et s'accordent, lenteur qui lorsqu'elle devient vraiment intolérable, cède bientôt d'octave en octave, supplantée enfin par un emportement voisin de la douleur, qui déchaîne les furies, et qui n'est plus qu'un cri, lancé à la face des étoiles, en un crescendo toujours plus aigu... Puis très doucement décroît notre élan, qui, en lentes spirales, retrouve peu à peu sa langueur, ses engourdissements, ses abandons²⁶.

Puis, après cette rencontre érotique, Bartells découvre que c'est Trumbull qui a tué la tante de Melody et que les flics se sont approprié le magot. Cela se sait et ils sont révoqués; Bartells retrouve son poste de flic avec son ami Harry qui est nommé shérif. La femme d'Harry, Angela, tient ce discours à Melody :

Ben, belle fille comme vous êtes, y m'semble que vous devriez pas avoir de mal, avec tout ce fric, à vous dégouter un beau petit gigolo qui vous fera du baratin, et qui sera tout prêt à vous donner un coup de main pour claquer la galette... [...] Oui, seulement, vous avez envie d'un gars bien. Des types comme Cliff, on n'en fait plus, mon chou. Mais j'aime autant vous dire que vous pouvez toujours courir : jamais y se fera gigolo pour vous faire plaisir. Les hommes, il faut les laisser faire ce qu'ils ont à faire. [...] Empêchez-le de faire son boulot, et en rien de temps, vous pourriez plus vous piffer. Plus vous piffer du tout²⁷.

Melody se laisse convaincre par Angela et le roman finit ainsi. Ce récit léger, résolument optimiste, est le premier de John MacDonald. Il donne une idée de la sensualité qui peut parcourir la Série Noire. En

25. John D. MacDonald, *The Brass Cupcake*, *op. cit.*, p. 126.

26. John D. MacDonald, *La foire d'empoigne*, *op. cit.*, p. 180.

27. *Ibid.*, p. 248.

ce qui concerne la traduction, il faut insister sur le fait qu'elle n'est pas censurante, elle n'est pas euphémisante; et elle reproduit assez justement l'*illusio* du texte source, *illusio* faite de l'intrigue policière mâtinée d'une ambiance sensuelle, sans coupure ni addition. La seule véritable transformation réside dans la forme nettement vernaculaire et dans l'oralité du texte cible, mais cette transformation ne va jamais jusqu'à modifier la signification de l'original, même lorsque les désignations onomastiques sont francisées : la société d'assurance est rebaptisée la *Sécurité*, un hôtel est renommé *Hôtel Corail*, etc. Ces nominations ne sont pas hégémoniques; elles ne produisent pas sur la lecture un changement de point de vue. Ce sont les dissimilèmes qui sont hégémoniques : toponymes, noms des personnages, etc. Pour ce qui est de l'*illusio* érotique du texte, par contre, l'effet d'assimilation est beaucoup plus poussé. On voit dans la traduction de la scène d'amour entre Melody et Bartells que les moyens sémiotiques mis en œuvre sont nécessairement assimilateurs, somato-sémiocentriques, pourrait-on dire. Comment rendre en effet « a thousand microtonal scales » en français? Il n'est pas question de traduire la lettre du texte source, car il importe que le lecteur entre dans le jeu érotique que l'auteur lui propose et la justesse de sa traduction est fonction de cette participation fantasmée. L'une des lignes directrices que le traducteur s'efforce de préserver en principe concerne le sème sur lequel repose la métaphore : à métaphore musicale, source, métaphore musicale en traduction.

Dashiell Hammett

Dashiell Hammett, dont les héros (Sam Spade, Nick Charles, Ned Beaumont) sont des modèles pour la plupart des auteurs de la Série Noire, est lui-même un modèle pour Duhamel. C'est à Hammett qu'il se réfère lorsqu'il donne des conseils à ses auteurs (en particulier à Chester Himes). Nous nous en voudrions de terminer sans mentionner cette scène de *The Thin Man*, de Hammett, où Mimi Jorgensen fait une petite crise d'épilepsie et Nick Charles, qui la connaît bien, doit la maîtriser par la force. Nora Charles dit à Nick :

« [...] Tell me something, Nick. Tell me the truth: when you were wrestling with Mimi, didn't you have an erection? »

« Oh, a little. »

She laughed and got up from the floor. « If you aren't a disgusting old lecher, » she said. « Look, it's daylight²⁸ ».

– Dis-moi, Nick, quand tu luttais avec Mimi, ça ne t'a pas un peu excité? Ça avait l'air de te plaire, tes yeux brillaient... Tu avais l'air pas mal émoustillé!

– Oh!... un peu, oui.

Elle éclata de rire et se leva.

– Quel vieux cochon tu fais, dit-elle. Regarde, il va faire jour!²⁹

« To have an erection » est traduit de façon euphémisée : être émoustillé. Cela s'explique peut-être par le fait qu'en français il n'y a qu'une façon familière, naturelle et économique, de rendre la même idée : bander, la traduction mot à mot, étant réservée au registre physiologique ou médical. Henri Robillot a choisi « émoustillé », peut-être sur l'injonction de Duhamel (dont nous avons fait état en commençant), « bandé » faisant tache dans la bouche de Nora.

L'érotisme en Série Noire a valeur de supplément de signifiante du texte, donnant au lecteur masculin un surcroît de plaisir : il ne lit pas un roman de la Série Noire pour son érotisme ou pour sa sensualité; il choisit un Série Noire pour la mise en scène de la violence urbaine et pour sa catharsis, où les méchants sont toujours punis, et accessoirement pour l'ambiance sensuelle. Et le lecteur n'est pas déçu lorsqu'il n'y retrouve pas de sensualité, parce que la Série Noire ne promet pas cette sensualité. L'un des auteurs les plus remarquables de la collection est sans nul doute Raymond Chandler (dont le premier titre de la Série Noire est *La Dame du lac*³⁰ en traduction de Boris et Michèle Vian), chez qui il n'y a pas d'érotisme. À propos de Philip Marlowe, le héros

28. Dashiell Hammett, « The Thin Man », *The Novels of Dashiell Hammett*, New York, Alfred A. Knopf, 1965 [1934], p. 691.

29. Dashiell Hammett, *L'introuvable*, traduit de l'américain par Henri Robillot, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1950, p. 192.

30. Raymond Chandler, *La Dame du lac*, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1948, 271 p.

de Chandler, il y a peu à dire en matière érotique. Le privé Marlowe est le modèle du héros, dont les valeurs demeurent intactes malgré les sollicitations. Ces valeurs sont à l'opposé de celles de la faune qui l'entoure, que ce soient la police, la politique, la médecine, la pègre, les hommes d'affaires et bien sûr les femmes. Tous seraient prêts à trahir père et mère pour le pouvoir, l'argent, la célébrité. Lui, Philip Marlowe, romantique urbain, est fidèle aux vraies valeurs, celles du cœur, et ne se laisse pas corrompre, même quand il joue sa vie, d'où l'absence quasi totale de scènes de sensualité chez Chandler. Lorsqu'il y a l'amorce d'une scène sensuelle, Marlowe n'y participe absolument pas, et elle en reste là. Pourtant, Philip Marlowe n'est pas puritain. Bien au contraire, il exècre le puritanisme. En général, dans l'ensemble de la collection de la Série Noire, l'érotisme est ainsi assez présent, mais non nécessaire. Certes, lorsqu'un récit joue également le jeu de la sensualité, une sensualité romantique et de bon ton, il possède un surcroît de vraisemblance pour le lecteur sous le rapport de l'intrigue policière. Car toute la dextérité de l'auteur américain et du traducteur réside dans la représentation non formulaire du roman policier, dans l'aventure inattendue, imprévisible, dans l'immersion du lecteur dans des milieux diversifiés (l'immigration clandestine, le vol de bijoux et les milieux de l'assurance, le développement pétrolifère en Louisiane...). Dans ces contextes dotés d'une dimension sociale documentée, l'érotisme léger tient en général une place non négligeable. C'est là la marque de fabrique de la Série Noire, et l'une des réussites indéniables de Marcel Duhamel, directeur de collection et traducteur.

Slimane Lamnaoui

Université Sidi Mohamed
Ben Abdellah-Fès

La traduction de l'éros arabe entre
thème et version, corps culturel et
corps textuel. L'épître d'Al-Jahiz,
Éphèbes et courtisanes

« Elle dit quand je lui rendis visite / Oh homme malheur à
toi de moi, malheur à moi de toi. » Le vers le plus érotique
chez les Arabes¹.

As-Safadî Khalil Ibn-Aybek
Lâmiyat Al-Ajam

[C]e dont on ne peut parler on doit le taire².

Ludwig Wittgenstein
Tractatus logico-philosophicus

La traduction est la forme la plus insidieuse du dialogue des
civilisations. Sa tâche en tant que médiation entre langues et
cultures intrinsèquement différentes doit négocier un sens

1. Le poète arabe Al-A'châ, cité par As-Safadî Khalil Ibn-Aybek, « Commentaire
d'un poème d'Al-Toghra'î, sur l'autre occidental dont les vers se terminent par la
lettre "L" », *Lâmiyat Al-Ajam*, Beyrouth, Éditions Dar-al-Kûtûb al-'Ilmiya, 1952.

2. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traduit de l'allemand par
Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999 [1961], p. 27.

pertinent tenant compte de la spécificité de deux blocs monolithiques, de manière à signifier sans trahir la langue de départ ni brader pour autant la langue d'arrivée. Cependant, au-delà de sa dimension fonctionnelle, elle est appelée à tirer profit de son messianisme, celui d'unir les hommes à partir de ce qui les sépare. Cette utopie de resserrer les deux rives doit surveiller constamment cette différence, veiller sur elle, loin du dessein pervers de l'abolir, afin d'éveiller dans la langue d'arrivée la présence de ce qu'il y a d'insubstituable dans l'autre.

Notre hypothèse est relativement simple : plus qu'une question d'équivalence lexicale, les termes ont une histoire de leur usage dans leur contexte linguistique et culturel. Pour faire du sens, une traduction qui met en vis-à-vis deux de réseaux sémantiques doit satisfaire aussi à une exigence souveraine : fournir une réponse similaire à celle de l'original en transmettant l'esprit et la manière de celui-ci. En matière de traduction, la culture arabe semble vouloir toujours tenir, à de rares exceptions près, à la notion de « fidélité » (*al-'amana*) et de traduisibilité (*'imkanyat at-targama*). L'opposition mot-à-mot vs sens-à-sens, on la retrouve dans les écrits des premiers commentateurs de traduction, comme Al-Jahîz. La traduction qui fait l'objet de notre article, la version française de l'épître érotique d'Al-Jahîz³, كتاب مفاخرة الجواني و الغلمان (*kitâb moufâkharat-al-Jawari wal-Ghilmân*) [Les mérites respectifs des courtisanes et des éphèbes]⁴, que Maati Kabbal a traduit expéditivement par *Éphèbes et Courtisanes*⁵ — soulève le problème de la tradition de la

3. Al-Jahîz, كتاب مفاخرة الجواني و الغلمان (*kitâb moufâkharat-al-Jawari wal-Ghilmân*) [Le livre des mérites respectifs des courtisanes et des éphèbes], رسائل الجاحظ, [Les épîtres d'Al-Jahîz], tome 2, Beyrouth, Éditions Dar Al-Jil, 1991, p. 87-137. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *Al-Jahîz*. Al-Jahîz (littéralement : « qui a les yeux exorbitants » est le sobriquet célèbre d'« Abou 'Othman 'Amr ibn Bahr ben mabhoub Al-Kinani al-basri », grand penseur et humaniste arabe, homme de lettres, essayiste et polémiste né à Bassora dans le sud de l'Irak vers 155 de l'Hégire (VIII^e siècle dans le calendrier grégorien), au début du règne des Abassides, deuxième dynastie de l'Islam. Il meurt vers 869 de l'ère chrétienne. D'après Yakout dans son dictionnaire des hommes de lettres, l'épître d'Al-Jahîz objet de notre étude portait d'abord un titre généralisant « le livre des femmes ».

4. Toutes les traductions entre crochets droits sont de nous.

5. Al-Jahîz, *Éphèbes et courtisanes*, traduit de l'arabe par Maati Kabbal, préface et notes de Malek Chebel, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1997, 185 p. Désormais,

littérature érotique variant d'une culture à l'autre. L'érotisme arabe est le produit d'une évolution historique qui l'a façonné avec son réseau d'associations à travers l'histoire et la géographie. Il est indéniable que l'écart entre les cultures, exprimé ici par l'écart entre les langues, complique la communication, mais la reformulation peut parfois être un travestissement dangereusement réducteur.

La réception occidentale⁶ dénonce en général le dévergondage de l'imagerie orientale, le caractère hyperbolique de ses images. Déjà Goethe s'interrogeait à propos des dangers de la poésie orientale, s'il était décent de dire de l'amant qu'il est embroché à un cil de sa bien-aimée?⁷ Mais d'un autre côté, plus qu'un simple médiateur, le traducteur est un véritable passeur de différences (*tradere*), un re-producteur de culture. Une traduction parvenue devrait réduire l'arrière-goût d'insatisfaction que laisseraient les correspondants proposés. Questionner le fait traductionnel, revient ici à interroger le concept de degré de « reconnaissabilité » de l'original quand on essaie de faire passer à une œuvre les frontières des cultures. Cela nous met d'emblée dans une perspective lexicaliste de la traduction : s'agissant du filon intimiste, la lettre — celle de la langue de départ — ne supporte pas souvent aisément l'infidélité; ce qu'on traduit dans le texte ce ne sont pas les mots, mais l'ensemble du texte, des cotextes et des contextes.

La traduction qui nous intéresse pose manifestement le problème de « l'emballage lexical » : à quel point est-il pertinent de poser la langue cible comme étalon, par voie de volonté normalisatrice et de moule normalisant, de procéder au remodelage pour rendre un éros plus conventionnel ou plus culturellement correct? Le fond seul compte-

les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *Kabbal*. Maati Kabbal est journaliste et écrivain franco-marocain. Malek Chebel est un penseur algérien et auteur de nombreux ouvrages sur le monde arabe et l'Islam.

6. L'emprise des clichés orientalistes sur l'imaginaire occidental offre de l'Orient une notion codée : lieu de l'exubérance par excellence.

7. Johann Wolfgang von Goethe, *Le Divan*, traduit de l'allemand par Henri Lichtenberger, Paris, Editions Gallimard, 1984, p. 8.

t-il de manière à tolérer la déformation par filtrage, la lettre n'étant qu'une gousse sans âme? S'agit-il d'un travail d'adaptation, privilégiant les cas d'équivalence situationnelle au détriment de l'étrangéification, estompant ainsi les spécificités du texte et de la culture arabe? Elle semble avoir trait plus à la forme qu'au contenu, c'est-à-dire plus à la lexicalisation du corps arabe qu'à son ineffabilité. Elle pose la notion des « cases vides » ou « trous lexicaux » : l'absence dans le champ lexical de la langue cible d'une entité présente dans le champ lexical de la langue de départ. En effet, il existe un langage du corps dans l'œuvre source qui est demeuré muet dans la langue cible, où l'original est glosé en réalité plus qu'il n'est traduit à proprement parler. Cela a-t-il trait à la nature même de la matière à traduire : désirer traduire le désir, cela même qui s'oppose à sa réalisation?

Le problème concerne donc les niveaux de variation des relations entre le texte source et le texte cible, c'est-à-dire les questions de l'adéquation, la correspondance, la fidélité au sens du texte en langue source. En effet, les pôles de l'opposition entre les deux ne sont pas toujours au même endroit. Nous pensons à l'opposition ressemblance vs différence faisant allusion aux binarismes universels emblématiques des grands débats en traductologie sur le montré et le caché, *psyché* et *soma* : reconnaissable vs méconnaissable, étrangéification vs domestication, correspondance vs altération, traduisible vs intraduisible, littéral vs libre, ciblistes vs sourciers. Qu'est-ce que ce centaure de l'original et de la traduction? Qu'est-ce qu'on omet de traduire dans l'original? Quelles difficultés particulières l'écriture de l'érotique pose-t-elle ici dans le passage des langues?

Frontière lexicale et barrière culturelle. Traduction mot à mot vs sens à sens

Il n'est pas toujours pertinent de comparer des lexèmes et des entités isolées (que ce soit des mots ou des termes). Nous essayerons de voir s'il y a une efficace propre au fonctionnement du texte érotique arabe, qu'elle soit lexicale, grammaticale ou syntaxique. Pour démontrer cette

particularité « lexiculturelle⁸ », nous donnerons chaque fois un exemple tiré de la version française, puis de son original respectif avec une glose définitionnelle au sein de la même langue où une pensée, un mot par exemple, se décline de diverses manières en fonction du contexte qui nous intéresse. Il s'agit d'un travail de « déballage linguistique⁹ », c'est-à-dire décomposer un concept en ses éléments constituants, soit par l'étymologie, soit par le désassemblage de ses mécanismes signifiants.

Le livre d'Al-Jahīz s'ouvre sur un glossaire résumant les termes génériques de l'érotisme arabe : *Al-herr* (الحر), *al-a'yr* (الأير), *An-ni'k* (النيك). Les termes sont traduits respectivement par vagin, verge et acte sexuel, car « [il] y a des personnes qui affichent dévotion et abstinence, et lorsqu'on prononce des mots comme vagin, verge et acte sexuel, elles sont écœurées et se crispent » (*Kabbal*, p. 102). Les expressions *Al-herr*, *al-a'yr*, *An-ni'k* ne sont pas des lexèmes saisissables par le commun des francophones sans référence à leur contextuelle, car le français ne lexicalise pas les notions de la même façon, sauf peut-être pour *An-ni'k* dont l'une des acceptions a formé par collocation le terme argotique « niquer » : posséder sexuellement¹⁰. La langue nous rappelle à tout

8. La notion de « lexiculture » est forgée par Robert Galisson en 1987 dans la revue qu'il dirige, *Études de Linguistique Appliquée*. Elle concerne l'étude des sédiments successifs dans lesquels s'enracine le lexique que les dictionnaires traditionnels chassent, et sans lesquels on se situe lexicalement dans la fausse apparence et en définitive dans la méprise sémantique. Robert Galisson propose de prendre en compte dans la définition et la traduction des mots les variables CCP (Charge culturelle partagée) et PVC (palimpseste verbo-culturel), ce à quoi renvoie — sans qu'il en soit fait état et donc implicitement — un mot dans la culture partagée par le plus grand nombre de locuteurs d'une même langue. Voir le numéro spécial 154 (2009) : « Voix et voies de la lexiculture en lexicographie » de la revue.

9. Il y a également le remballage, qui consiste à façonner un concept dans le but de traduire une notion. John Humbley, « L'emballage et le déballage terminologiques comme aide à la traduction de textes spécialisés », communication à la Journée « Traductologie et discours spécialisés, théories et pratiques », 9 février 2007, laboratoire CLILLAC-CIEL, Université Paris Diderot et Département de langues de l'ENS Cachan (http://www.dle.ens-cachan.fr/pdf/Abstracts9_02_07.pdf).

10. *An-ni'k* a cependant un autre synonyme plus auguste et plus usité : *Al wat'e* (الوطء) [l'acte de faire l'amour] dans le livre d'Ibn Al-Athir Al-Jazri / Majd-eddine (ابن الأثير الجزري / مجد الدين) [النهاية في غريب الحديث والأثر : (ابن الأثير الجزري / مجد الدين) (Les dits et actes étranges)]. Nous lisons ceci : « والوطء في الأصل الذؤس بالقدم فسمي به الغزو والقتل لأن من يَطأ على الشيء يرجله فقد » "والوطء في الأصل الذؤس بالقدم فسمي به الغزو والقتل لأن من يَطأ على الشيء يرجله فقد" « استقصى في هلاكه وإهانتة » [A l'origine ce mot veut dire « fouler du pied ». On l'employait

instant que les mots sont fonction d'une dynamique, c'est-à-dire qu'ils ont une épaisseur psychologique et historique dont nous devons aussi tenir compte. Et pour cause : le texte français traduit *herr* par le terme « vagin » (de *vagina* : gaine, orifice) qui indique l'organe de la copulation. *Al-herr* peut être considéré comme l'équivalent sémantique du « vagin » mais non le substitut lexical. Au-delà de la description anatomique de l'acte, pour le lecteur arabophone, le mot soulève tout un monde de significations. En arabe, *Al-herr* est littéralement l'étroit, l'obscur. C'est une contraction de *haraj* (étroitesse) et de *Hara'j* (l'obscurité), par suppression de la dernière lettre en raison de l'accentuation de « rr ». Le terme *Al-herr* provient aussi de *harija* : littéralement, l'arbre au milieu de la forêt et qui est difficile d'accès, qui se soustrait à la convoitise, à la consommation. Il connote ainsi le fruit interdit qui se dérobe à la conquête. D'où le terme voisin de *Herj* : le viol d'interdit, le sacrilège au sens fort tel que le rendrait l'étymologie du terme (*sacrilegium* : vol d'objet sacré¹¹).

Le terme *al-a'yr* dépasse le sens de « verge », « pénis », « phallus ». Le mot qui définit le membre viril désigne d'abord : le vent hostile, la calamité. Plus que l'idée de la baguette (en latin *virga*), il indique l'érection de la « montagne ». Dans un passage sur les dimensions du

pour désigner l'acte de faire la guerre ou de tuer, parce que celui qui pile et presse de son pied, il œuvre alors pour la mort et l'humiliation de son objet.]

11. *Al-herr* vient du verbe *haraja* le frottement des dents dans l'acte manducatoire; *harr* le feu et la chaleur (celle du frottement?), la grande soif est dite *herra*. *Herr* désigne enfin le libre (de *Hourr*), l'affranchi de tout lien, qu'on ne peut constituer captif, le hardi qui ne peut souffrir aucune entrave. D'où les soucis qu'il cause et la nécessité de l'enfermer derrière des murs (le sérail ou *harem* vient de la même origine *harrim*). *Haraj* enfin est la mort (la petite mort! et la grande). L'arabe emploie aussi le terme générique *Farj* avec d'autres termes génériques : *Awra*, *saw'a*, la partie intime de l'être humain (homme et femme) et de l'animal. Le terme *Farj* va au-delà de la désignation de l'organe sexuel. Il couvre une vaste étendue de la géographie corporelle, la partie allant des mains jusqu'aux pieds. *Al-Farj* est d'abord une définition de l'espace : 1) le canton qu'on a peur de traverser; 2) l'espace qui se dégage dans l'entre-deux des membres inférieurs qu'il s'agisse de l'animal, le cheval en particulier, et, par extension, l'entre-deux jambes de la femme ou de l'homme indistinctement. Il signifie « ouverture » et connote également « le ventre » et, par extension, la situation de repos de la lassitude, de détente, termes qui sont tous des connotations de l'acte sexuel.

sexe masculin, Jahīz rapporte cette anecdote que la traduction rend en ces termes : « Si ces personnes avaient seulement entendu Ibn Hâzim dire qu'il bandait, pénétrait sa femme et qu'ils escaladaient tous les deux une échelle accrochés l'un à l'autre » (*Kabbal*, p. 105). Dans le texte original il n'est pas dit : « pénétrait sa femme et qu'ils escaladaient tous les deux une échelle accrochés l'un à l'autre », mais « escaladait une échelle, sa femme suspendue à son sexe (*mo'allakaton*) » [nous traduisons]. Il ne s'agit pas ici de pénétration, mais d'un jeu coquin dont le but est de démontrer la robustesse impressionnante du membre d'Ibn Hâzim, capable de soulever le poids d'une adulte¹². Peut-on sans préjudice transposer dans l'époque qui est la nôtre ces témoignages d'un autre temps? L'éros arabe est d'abord l'artifice autorisant la liberté et le jeu. Dans ses démarches de constructions corporelles, il cultive l'affectation d'un imaginaire débridé à ce substrat qu'est le corps, pensé d'abord comme fantasme et comme support artistique. Il est, par exemple, constamment préoccupé par la question de la taille. D'où les métaphores débridées : « كشف عن مثل ذراع البكر » [il découvrit un instrument de la taille d'un avant-bras], mais aussi « de la taille de la cuisse d'un jeune garçon » ou la « jambe d'un taureau », « la jambe d'un petit chameau ». Il s'agit d'un érotisme esthétique, celui de l'idée dissimulée dans la forme, libéré des pesanteurs du réel, lieu d'un savoureux gongorisme. La traduction détruit ici la fiction, ne lui accordant que le droit à la banale existence du quotidien. Dans son livre *Les délices des cœurs*, Ahmed Al-Tifâchî décrit à juste titre ces intellectuels et gens qui tiennent un haut rang dans la société :

12. Les Arabes anciens étaient particulièrement préoccupés par la question de la taille du pénis. Dans le livre d'Abi Al-Kassim Al-Husain Ar-Râghib Al-Asphahani [Entretiens avec les savants et les poètes] (أبي القاسم الحسين الراغب الأصفهاني) وتفخر قوم بكر الأيور فقال أعرابي: لو كان كبر الأير فخراً لكان البغل. « من قريش » : [Une fois des hommes se vantaient de l'envergure de leur virilité. Un Arabe bédouin dit alors : si la taille des verges était un motif de fierté, alors le bardot serait de la tribu de Korāich.] « أنكح من ابن العز، وهو الذي أنعظ فجاء بعير فاحتك بآيره بظنه جدلاً » [Plus viril qu'Ibn al-'uz était devenu un proverbe : quand l'homme dormait et que son sexe entraînait en érection, les bêtes prenaient celui-ci pour un tronc d'arbre planté en terre. Aussi chèvres et méharis galeux viennent-ils s'y frotter.] « إن جعفر بن يحيى . [Ja'far Ibn Yahya as-sayrafi a quitté ce monde sans avoir jamais fait l'amour en introduisant la totalité de sa verge. Aucune femme ne pouvait le tolérer entièrement.]

[Ils] ne se livrent à ces pratiques que par souci d'élégance, mus par un amour de tête et non par un amour physique, y trouvant surtout un exercice pour l'esprit, une magie favorable au développement de l'intelligence, une manière offerte à chacun de fourbir l'outil de compréhension et de perspicacité, ainsi qu'une façon de se détacher des notions primaires que les gens du commun ont de la vie¹³.

Si l'on pouvait reconnaître un pouvoir évocateur aux termes arabes, celui-ci résiderait, au-delà de ce qu'il semble nommer au direct de leur énonciation, dans l'effet sur la psychologie du locuteur arabe, dans l'éblouissement des mots et leur pouvoir hypnotique quand il les profère. L'imaginaire arabe déborde les stéréotypes homogènes et conformes au modèle érotique français et son registre lexical. Pour dire le corps propre, la version française a besoin d'opérer une refonte de la signification, qui n'est pas sans écorcher une oreille orientale. Pour comprendre ce caractère approximatif des langues, il faudrait infléchir la traduction dans le sens thème. Dans une confrontation inverse, le terme français « jouir » par exemple — vocable érotique par excellence — ne « jouit » pas du même effet, passée la frontière des cultures. Citons une auteure contemporaine : « Jouir. Quelle grossièreté pour nommer une pareille extase [...] Et ce "i" qui trotte après le "ou", achève le grotesque. Ouiiii! J'ai jouiiii¹⁴. »

Il n'existe pas de mot qu'on puisse extraire de son milieu ou du réseau sémantique auquel il appartient sans créer une situation artificielle. Le fait d'isoler un terme le coupe de son épaisseur historique, le décontextualise en quelque sorte. Le mot est largement inscrit dans l'histoire, la culture et la réalité sociale de la langue qui l'a produit. Telle est la perspective de la lexicologie sociologique¹⁵, pour qui l'étude

13. Ahmad, Al-Tifâchî, *Les délices des cœurs, ou ce que l'on ne trouve dans aucun livre*, traduit de l'arabe et présenté par René Khawam, Paris, Phébus, 1981, p. 11.

14. Siham Benckekroun, *Les jours d'ici*, Casablanca, Éditions Empreintes, 2003, p. 153.

15. Déjà Georges Matoré l'avancait dans *La méthode en lexicologie*, Paris, M. Didier, 1953, 126 p.

du vocabulaire doit servir à expliquer les faits sociaux et, en dernier ressort, à reconstituer l'histoire d'une civilisation par le repérage de « mots témoins » et de « mots clés ». Si le locuteur arabe dit par exemple *An-ni'k* ou *Al-herr*, la tension musculaire du sexe fait partie de ce qu'il ressent, de ce qu'il comprend. Contraction, chaleur, humidité, tous ces sèmes sont peut-être invisibles, mais ils sont présupposés par le fonctionnement même de la dénomination, associée à la représentation mentale du signifié. Ainsi le terme *An-ni'k*, traduit par « acte sexuel », ne désigne qu'extensivement l'acte de copulation. Il a le sens de « dormir » (*tana'yaka* : le sommeil l'a abattu), image souvent employée érotiquement quand la pluie s'abat sur la terre, quand les deux paupières se referment, l'une recouvrant l'autre¹⁶. D'une langue à l'autre, comme dit Barbara Cassin, tant les mots que les réseaux conceptuels ne sont pas superposables¹⁷.

Les pôles de l'opposition. Reconnaissance vs méconnaissance

Abdellah Ibn 'Abbas (transmetteur de la tradition du prophète) chanta ces vers dans les lieux sacrés pendant la période du *Hadj*, que la traduction rend en ces termes : « Si les oiseaux disent vrai / je coucherais avec Lamis. Mais ce que tu viens de chanter relève de l'obscénité? » (*Kabbal*, p. 103) (Chose qui pendant cette période sacrée est interdite expressément par le Coran). Il répondit : « *in-nama' Ar-rafathu ma' ka'na 'inda- nissa'e* » (« إنما الرفث ما كان عند النساء ») [littéralement : il n'y a d'obscénité qu'en présence des femmes], propos qui a été traduit par « L'obscénité n'est rien d'autre que le sexe de la femme! » (*ibid.*) Puis le traducteur ajoute en note : « Lit. ce qui appartient aux femmes » (*Kabbal*, p. 177), ce qui nous place dans le contresens. En effet, la préposition arabe *'inda* (l'équivalent de la préposition « chez ») est dissociée de son

16. Selon le dictionnaire *Lissànu' Al-'arabe [Dictionnaire de la langue arabe]* d'Al-Ifriqi al-Massri Ibn-Manzour (8^e édition, Beyrouth, Editions Dar-Sader, 2008), l'ouvrage classique équivalent de ce que seraient en français le Littré et le Furetière.

17. Voir Barbara Cassin [dir.], *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil/Le Robert, 2004, 1532 p.

contexte sémantique. Ce que le protagoniste Abdallah Ibn 'Abbas, en théologien qu'il était, voulait dire est une leçon de philologie du mot *Ar-rafath* (le fait d'entretenir la femme de l'envie de coucher avec elle, les propos osés de l'amour, les actes de l'ordre de l'embrassement et de la séduction et, par extension, l'acte lui-même). Autrement dit, il n'y a de *rafath* qu'en présence de la femme, dans l'immédiat de la rencontre et la franchise du face à face. Le procès accuse par définition la co-présence. Or, le personnage était seul. En termes clairs, il n'y a nul péché à ce que l'homme fantasme ou se dise des obscénités en l'absence de la femme, même en situation de pèlerinage.

Correspondance vs altération

Dans la traduction nous lisons, à l'occasion d'une vive altercation : « Quels reproches pourrais-je faire au fils d'oum Siba, violeur de clitoris? » (*Kabbal*, p. 104) Nous sommes en présence d'une double méprise sur le sens et la syntaxe. Le nom d'action *Moukate'at al-boudour* (مقطعة البطور [coupeuse de clitoris]) désigne un sujet féminin : la mère et non le fils. Il renvoie, en outre, à une tradition culturelle très en vogue dans la société arabe : l'excision. Il ne s'agit de nulle violence ici traduite par l'idée de pénétration contre le gré de la personne : « violeur de clitoris ». Placé dans son contexte culturel, le mot ne renvoie pas à une idée de violence, mais à une pratique sujette au mépris puisque c'est une besogne jugée dégradante exercée par des personnes de basse extraction. D'où sa portée infamante. Si violence et profanation il y a, elles seraient dans l'esprit du traducteur. Ce qui est rendu, c'est la réception occidentale d'un phénomène qui selon sa culture constitue une infraction à la dignité de la personne (un viol¹⁸). Un autre cas de subtile fausse coïncidence :

18. Les cas d'altération sont assez fréquents dans la traduction, comme le montre cette erreur sur l'analogie : « Il faut dire qu'il a une verge de la taille d'un poil de taureau » (*Kabbal*, p. 105). Pour rendre « *Houdhbatu At-tawbi* », la traduction a employé abusivement « poil de taureau » en lieu et place de « frange de tissu » comme le dit clairement l'original. Les œuvres comme les dictionnaires de la langue arabe expliquent « *Houdhba* » par « frange de tissu » ou « cil ». Aucun ne l'assimile à « poil de taureau ».

كان هشام بن عبد الملك يقبض الثياب من عظم أيره، فكتب إلى عامله على المدينة " أما بعد فاشتر لي عكاك النيك" وكان له كاتب مديني ظريف، فقال له "ويحك ما عكاك النيك ؟ قال "الوصائف. فوجه الى النخاسين فسألهم عن ذلك. فقالوا "عكاك النيك الوصائف البيض الطوال. فاشترى منهم حاجته ووجه بهن إليه.

(*Al-Jahiz*, p. 133 [nous soulignons])

Hicham Ibn Abdelmalik (Prince de la dynastie des Omeyyades — VIII s.) avait l'habitude à cause de l'immensité de sa verge, de faire agoniser les veuves. Il écrivit au gouverneur de la ville, en lui disant : « [...] Suite à cela, je te demande de m'acheter des "outres à sexe." » Le gouverneur avait un secrétaire citadin plaisantin qui lui demanda : « C'est quoi des outres à sexe? » Il lui répondit : « Des courtisanes. » Il s'adressa aux marchands d'esclaves pour les interroger sur la question. Ils lui répondirent que les outres à sexe sont les servantes grandes et blondes. Le gouverneur lui acheta ce dont il avait besoin et les lui envoya. (*Kabbal*, p. 168)

Le terme *Al beed* (البييض) nous interpelle ici. La traduction mobilise le terme « blondes » pour un lexème qui dit expressément « blanches » de *bayà'd* (blancheur). L'arabe a un autre mot pour dire la blondeur (أشقر إشقرار). Sémantiquement, les langues ne sont pas isomorphes; chacune découpe à sa manière l'univers référentiel, ainsi que l'illustre l'exemple des noms de couleur en arabe ancien qui disent le contraire de ce qu'ils désignent aujourd'hui. C'est le problème des discordants dans la langue arabe ou énantiosémie : phénomène étrange du rebours sémantique dans l'ancien arabe par lequel les mots reconnaissent l'identité des contraires, l'esprit procédant selon une pensée de versus qui pose en opposant. Des mots recto verso, à double entente disant l'idée et l'idée contraire. Ainsi, le noir c'est le blanc, la nuit c'est le jour, devant c'est derrière¹⁹. D'un autre côté, du point de vue de son contexte

"تسمية المتضادين باسم واحد كالجون للأسود والأبيض، والقرء للطهر والحيض، والصريم للي والنهار، « 19. الإنشا ; أحمد بن علي القلقشندي (Voir Ahmed, Ibn-Ali Al-Qalaqchandi, *sobha al'a'ashy fy sina'at al'insha*), Beyrouth, Editions Dar al-Kûtûb al-Ilmiya, 2000, 102 p.). Le mot « jaune » désigne la couleur noire : « إنها بقرة صفراء " أي سوداء » (le Coran, Sourate la Génisse). Le rouge est blanc; le bleu est blanc parce qu'il désigne plus l'idée la clarté que la couleur :

الزرقعة : البياض حيثما كان، المياه الصافية" "الأحمر : الأبيض. امرأة حمراء أي بيضاء" "و العرب إذا قالوا : فلان أبيض و فلانة بيضاء فمعناه الكرم في الأخلاق لا لون الخلق؛ و إذا قالوا فلان أحمر و فلانة حمراء عنوا بياض اللون"

érotique « les blanches » a le sens de « femmes vierges » qui n'ont pas encore connu d'homme. Il dit aussi la « femme de bonne extraction ». Par extension, il signifie « la femme apte à la fornication », ce qui est la préoccupation même du prince. En arabe *bayyada ar-rajoulou*, c'est quand l'homme introduit son sexe au plus profond de la femme et s'y déverse abondamment²⁰.

Traduisible vs intraduisible

Jahīz rapporte ces paroles du prophète, que la traduction rend en ces termes : « Une fois votre conquête terminée, faites l'amour comme il vous plaira » (*Kabbal*, p. 120). Ce qui nous intéresse, c'est la traduction « faites l'amour comme il vous plaira » de l'expression figée « *Fal Kaïssa alkaïssa* », laquelle est devenue « *Fal-kaïssou kaïssa* » (*Kabbal*, p. 180), ce qui est une erreur de lecture, car la syntaxe arabe est éminemment phonétique. Une méprise sur les signes d'émission vocale (l'équivalent de voyelles en français) change radicalement le sens du mot, sans affecter sa graphie²¹. L'expression est aussi qualifiée par les auteurs de la traduction d'« expression intraduisible » (*Kabbal*, p. 180). On indique quelque chose qu'on ne peut montrer. La fonction de la traduction serait-elle de nous montrer l'essence du mot à travers un voile inessentiel? La traduction n'est pas la description d'un extérieur qui nous laisserait deviner un intérieur, qui pour une raison ou une autre ne pouvait pas être montré dans sa nudité. En matière de traduction, c'est généralement grâce à ces prétendus « intraduisibles » qu'on communique ce qu'on croit être l'intimité de sa langue et son être.

Quand les Arabes disent d'un homme qu'il est « blanc », d'une femme qu'elle est « blanche », cela signifie que la personne a de l'éducation, non qu'elle est blanche de peau. En revanche, s'ils affirment qu'un tel est « rouge », telle autre est « rouge », ils signifient par là qu'il est de race blanche (Al-Ifriqi al-Massri Ibn-Manzour, *op. cit.*, p. 218).

20. Voir l'article « بيض » [beed], *ibid.*, tome 1, p. 189-193.

21. Un autre contresens de lecture est relevé dans la traduction : « Or de l'homme Dieu créa la femme! » (*Kabbal*, p. 112). Le texte original dit le contraire : « *wa in-nama' khalaka Allahu ar-rija'la bi-nissa'e* » [littéralement : or des femmes Dieu créa les hommes], désignant ainsi simplement la fonction biologique de la procréation.

Or, il ne s'agit pas ici d'un cas d'intraduisibilité. Le terme *al-kaïss* existe dans le lexique arabe. Il désigne l'esprit et l'intelligence, la qualité de l'homme averti. Le terme est donc traduisible par « sagesse », « raison », « bon sens ». Mohammad fait de la procréation le degré suprême du bon sens. En Islam, la copulation (en vue de la génération) est un acte de foi. La foi musulmane est éminemment érotique. Il n'est point exagéré de dire que la libido en constitue en quelque sorte le sixième pilier. Si pour l'imaginaire chrétien « au-dessous du nombril, il n'y a ni loi ni foi²² », pour l'Islam, là est toute la foi, toute la loi. L'appétit sexuel est l'un des attributs du bon croyant. Le prophète lui-même disait posséder *Al-kafit* (l'énergie sexuelle de trente hommes, de quarante selon d'autres versions) comme signe de son élection. L'imaginaire musulman se représente le séjour au paradis comme une suite interminable de jouissance sexuelle. Paradoxe : la promesse ne concerne que le désir masculin. Aucun livre ne parle de ce qui est réservé « aux bonnes croyantes » en termes de jouissance physique. Mais ceci est une autre histoire.

Littéral vs libre

La traduction affiche des « cases vides ». De l'original à l'œuvre traduite, il y aurait des « trous lexicaux », en ce sens que la langue cible exprime souvent un lexème grâce à une « combinaison libre de mots ». Voici un premier exemple : « Il la posséda, mais une fois qu'il eut fini, il eut des remords. Alors, il commença à pleurer et à se gifler. Elle s'écarta de lui et lui demanda » (*Kabbal*, p. 162).

" كانت خليدة امرأة سوداء ذات خلق عجيب، وكان لها دار بمكة تكريها أيام الحج، فحج فتى من أهل العراق فاكترى منزلها [...] فناكها، فلما فرغ ندم فجعل يبكي و يلطم وجهه، فتعاربت وقالت: [...] " (*Al-Jahiz*, p. 130).

Le traducteur a rendu le mot *ta'àrabat* par la périphrase impropre « Elle s'écarta de lui ». Or, *ta'àrabat* ou *ta'arrabat* (la femme devenue

22. Pascal Bruckner, *Qui de nous deux inventa l'autre*, Paris, Gallimard, 1988, p. 159.

'aroub), décrit la femme qui tente de séduire l'homme et l'excite en termes impudiques ou qui entretient franchement un discours obscène comme préambule à l'amour charnel (*Al-'ar'âba* ou *Al-e'rab* : ce qui annonce clairement l'intention de forniquer). Dans la quatrième note de l'éditeur du livre d'*Al-Jahîz*, nous lisons ceci : « تعاربت، تعربت : امرأة » "عروب: ضحاكة متحبة إلى زوجها؛ كما قالوا تعربت المرأة : تغزلت." (*Al-Jahîz*, p. 130) [L'idée de la clarté crue dans le propos explique sa dérivation du mot générique « arabe » dont le sens étymologique est : celui qui parle une langue claire, boit d'une eau claire]. *Al-a'roub* parmi les femmes est une qualité convoitée dans la culture arabe, celle de la femme qui profère des légèretés, voire des « cochonneries » pour se faire désirer par son mari ou par son maître. Elle est dite aussi *A'chika*, *Ghanija*, *Moughtalima*. Nous sommes loin d'« Elle s'écarta de lui », qui relève du contresens.

Le second exemple de « case vide » est relevé dans le propos d'un efféminé du nom de *Hit* (ou *Hayth*) qui dit à Oum Salâma, l'épouse du prophète :

Si vous vous emparez de la ville de Taef, je te conseille de demander pour ton fils la main de Badiyya bint Ghaylan; elle est svelte, transparente. Quand elle se met debout, sa taille se dédouble, et lorsqu'elle parle, elle chante; elle vient d'un pas rapide, et entre ses jambes elle a, si on peut dire, quelque chose comme un récipient mis à l'envers. [Intervient le prophète] : je ne savais pas que tu chérissais le vagin (*Kabbal*, p. 118-119).

" إذا فتحتم الطائف فعليك ببادية بنت غيلان , فإنها هيفاء شموع, إذا قامت تثنت, و إذا تكلمت تغنت, تقبل بأربع و تدبر بثمان, وبين رجلها كالإناء المكفوء, فزوجها عمر ابنك. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم " لقد تغلغت في النظر يا عدو الله, وما ظننتك من ذوي الإربة" (*Al-Jahîz*, p. 101-102).

Le texte de *Jahîz* parle d'*Al-irba* (الإربة) l'intelligence, la pénétration d'esprit, la perspicacité, la ruse et l'astuce²³ ainsi que, par extension²⁴,

23. Al-Ifriqi al-Massri Ibn-Manzour, *op. cit.*

24. Voir Mou'jam Abd-Ennour, *'Arabî-Faransî, al-hadîth* [Dictionnaire arabe-français], Beyrouth, Editions Dar al-'Ilm lil-Malâ'yîn, 1983, 1126 p.

« désir » et « souhait ». Il n’y a aucune mention du sexe de la femme. Une interprétation de second plan nous fait accéder à l’idée qu’il le prenait pour un écervelé alors qu’il était un fin connaisseur de la femme, par extension quelqu’un qui éprouve du plaisir, des souhaits. La traduction « chérir le vagin » est pour le moins brusque, à la recherche d’un effet superflu. Mis à part le problème que soulève le choix de ce syntagme, le plus intéressant, c’est l’usage fait de l’expression imagée : « Elle t’accueille avec quatre et s’enfuit avec huit. » Elle a été traduite de manière pour le moins fantaisiste par « elle vient d’un pas rapide ». Cette phrase pourtant présente dans le texte original, célèbre dans tous les livres de l’érotisme arabe (et sa variante « Elle arrive en quatre et repart en huit »), est un indice majeur de l’érotisme chez les Arabes pour qui la femme de forte corpulence est un canon de la beauté. Les chiffres désignent en effet le nombre des plis du ventre. De face l’œil qui les voit dénombre quatre plis du ventre quand la femme avance. Vue de dos les quatre plis se déclinent des deux côtés, droit et gauche, d’où leur dédoublement en huit. On pourra se demander comment le traducteur a caractérisé sur le plan érotique l’utilisation de l’expression « elle vient d’un pas rapide » pour que soit justifiée la substitution de cette expression française aux mots « Elle arrive en quatre et repart en huit », dont l’expression arabe est vraiment faite. C’est comme si nous disions qu’en arabe il n’y a pas de verbe spécial pour « rapide », mais que ce langage utilise à la place la forme « Elle arrive en quatre et repart en huit. » Là encore, nous sommes loin du propos et du thème.

Ainsi, la traduction de l’œuvre de Jahiz se borne souvent à transmettre un message, non le frisson, l’imaginaire intimiste qui la sous-tend avec son potentiel suggestif, ses connotations culturelles dans leur étrangeté et leurs altérités. Elle est prise comme une opération de remplacement de matériaux textuels équivalents. Au lieu d’atténuer la liberté des images, la traduction devrait les porter dans leur excès même. Faute de quoi, c’est l’étrangeté même de cet érotisme qui en fait les frais. Cette remarque n’est pas seulement valable pour la culture arabe. Hao Yun écrit : « Si l’original est une algue, j’essaye de l’offrir avec son goût original aux lecteurs chinois, sans le changer en nouilles, bien que

l'algue soit peut-être plus difficile à digérer que les nouilles pour les lecteurs²⁵. »

Si le traducteur occidental (ou occidentalisant, et c'est le cas ici) veut prendre part au génie oriental — nous entendons le problème de l'équivalence, de la disparité des génies des langues et des spécificités culturelles —, en général, il lui faut s'orientaliser; ce n'est pas l'Orient qui viendra à lui. À l'époque de Jahīz, si la culture arabe tolérait la franche allusion, l'obscénité même, elle souffrait mal les entorses faites à la langue; une erreur de grammaire, une métaphore besogneuse pouvaient fâcher mieux qu'une offense, voire causer la disgrâce de son sujet. Nous sommes en effet au cœur de la problématique du rapport entre représentations culturelles différentes, qui ajoute à la difficulté de la traduction d'une langue à l'autre. Les langues à la fois structurent ces représentations et sont structurées par elles. Toutes ne suivent pas le même schéma de pensée : est perceptible ici le principe d'articulation du perçu au conçu qui explique pourquoi des langues ne nomment pas les objets du réel de la même façon. Concept et percept vont de pair, ce qui explique la non-coïncidence du sens et la différence de catégorisation d'une langue à l'autre. Cette perception, conceptualisation du réel par les langues, est d'ordre aussi bien épistémologique qu'anthropologique. De ce fait, toute unité n'a de sens qu'en contexte²⁶.

Les traducteurs du livre de Jahīz transforment bien volontiers les « algues » en « nouilles ». C'est le processus qu'il est convenu d'appeler, dans la sémiologie occidentale du « sens propre », la représentation : une conception absolutiste de l'aspect représentationnel du signe, dans la sémiotique classique qui estime logiquement le signe comme porteur

25. Yuan, Xiaoyi, « Débat du siècle : fidélité ou recreation », *Meta*, 1999, vol. 44, n° 1, p. 62.

26. Comme le soulignent la sémantique cognitive comparée chez François Rastier, qui se préoccupe du rôle des facteurs culturels dans le fonctionnement du sens, ainsi que la théorie de la lexiculture de Robert Galisson, pour qui les unités culturelles du mot excèdent souvent les limites des unités lexicales telles qu'elles sont entendues au sens commun. Voir François Rastier, *Sémantique et recherche cognitives*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 262 p. et Robert Galisson, *De la langue à la culture par les mots*, Paris, Clé International, 1991, 191 p.

d'une signification plus ou moins fixe. Selon Émile Benveniste, l'unicité de la langue et la particularité des usages devraient être relativisées à la sémiotique qui la sous-tend. La sémiotique qui fonde l'actuelle conception des signes est la même depuis Aristote et perdure après Peirce et Saussure. La sémiotique aristotélicienne est foncièrement représentationnelle, substitutionniste, mentaliste et télémationnelle. Cette conception définit la traduction comme une branche de la science du langage qui est spécifiquement concernée par le problème de transférer la signification d'un ensemble de symboles structurés dans un autre ensemble de symboles structurés. Dans cette conception instrumentaliste du langage, voire mentaliste, la théorie de la traduction privilégie souvent la communication d'une information « objectivée » et fait l'impasse sur toute fonction autre que la communication d'un contenu cognitif. La définition de la traduction comme étant la substitution d'une matière linguistique à une autre est fondée sur la conception sémiologique traditionnelle, selon laquelle le signe est un élément dans un paradigme; il se substitue à la chose ou à la notion, parce qu'on ne peut la rendre présente autrement. Or, pour pouvoir parler de substitution d'une langue à l'autre, on est tenu logiquement de considérer celles-ci comme relevant du même paradigme. Ce n'est pas ici le cas.

Déballage d'une langue, remballage de l'autre

L'inadéquation congénitale entre les deux versions, et cause de « cases vides », serait due à la divergence des degrés d'emballage. De la même manière qu'il ne peut exister à strictement parler des équivalents lexicaux pour les schèmes français et arabe comme « Je » / *ana* (je-moi en arabe), il est clair qu'on ne peut produire « vagin » comme strict équivalent d'*al-herr*²⁷, car chacun d'eux est pris dans un réseau différent résultant d'une évolution différente, avec une épaisseur historique différente.

27. Le lecteur francophone peut ne pas avoir présente à l'esprit l'étymologie latine à laquelle le mot « vagin » renvoie. Par rapport au français, le latin comme le proto-roman, s'ils en sont l'origine, ne constituent pas moins une autre langue. Ce n'est pas le cas pour le lecteur arabe, la langue étant demeurée elle-même ne renvoyant qu'à elle-même.

Pour illustrer ce drame de la rencontre avec l'altérité de l'autre, citons ce passage du roman de Roland Dorgelès, où est posée la question du rapport de la langue au réel, et où traduire est souvent réduit à subsumer l'autre sous l'apparence du même pour mieux l'appréhender :

Raisonnons un peu. Nous sommes tous enclins à considérer comme impénétrables les êtres que nous ne comprenons pas [...]. Ils ne s'habillent pas comme nous, donc ils sont différents. Mais est-ce bien certain? [...] [s]i je donne aux personnes et aux choses de simples noms de chez nous, tout aussitôt paraît moins compliqué. Un *taleb*, c'est un étudiant, la *medersa* le collège, et *attarine* peut se traduire par épicier [...] Le procédé paraît simpliste, même vulgaire, néanmoins cela se rapproche de la vérité. C'est tout cet orientalisme de bazar qui nous trompe²⁸.

Voilà une conception naïve des rapports entre langue et réalité, entre une langue et une autre, qui voudrait que celle-ci se présente à celle-là comme préalablement découpée en classes d'objets, chaque langue n'ayant plus qu'à coller des étiquettes signifiantes particulières sur des signifiés en attente. Un tel étiquetage, comme le code-barres permet le repérage d'un objet, sans expliquer comment s'en servir, ni le maintenir. Ce qu'on appelle en sémantique « l'hypothèse Sapir-Whorf » (du nom des linguistes américains Edward Sapir et Benjamin Lee Whorf) affirme justement que, loin de refléter et d'enregistrer passivement une organisation préalable de l'univers, les langues sont au moins en partie responsables, par leurs découpages lexicaux, de cette organisation, imposant corrélativement à leurs utilisateurs une certaine « vision du monde ».

Les mots ne sont pas la coquille de la culture : « Le contenu de la sémantique d'une langue, c'est l'ethnographie de la communauté qui parle cette langue²⁹. » Rapprocher ainsi dans un effort normalisateur

28. Roland Dorgelès, « Le dernier moussem », Guy Dugas [dir.], *Maroc, les villes impériales*, Paris, Omnibus, 1996, p. 904 [*Route des tropiques*, Paris, A. Michel, 1944].

29. Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 234.

l'une de l'autre c'est méconnaître l'échelle des valeurs. La subjectivité de la langue cible ne doit pas se confondre, remplacer la subjectivité de la langue source, sa performance, son originalité, sa manière propre.

Ici, le traducteur semble avoir plus de respect pour les usages de la langue de traduction que pour l'esprit de l'œuvre étrangère. Faut-il arabiser le français au lieu de franciser l'arabe? Une langue, une culture qui traduit décuple le pouvoir expressif de sa langue, comme l'avancé Walter Benjamin, qui citait Rudolf Pannwitz : « Nos versions, même les meilleures, partent d'un faux principe; elles prétendent germaniser le sanscrit, le grec, l'anglais, au lieu de sanscritiser l'allemand, de l'helléniser, de l'angliciser³⁰. » Sans aller jusqu'à cet idéal — on rechercherait désespérément le concept qui serait spécifique à l'esprit, un mot autonome, sans manque ni dépassement, qui rendrait ce sentiment de l'original —, nous nous situons tout au plus dans la formule de Roman Jakobson résumant tout le paradoxe de la traduction, « l'équivalence dans la différence », et dans l'optique d'Édouard Glissant, qui définit la traduction comme un « [a]rt de la fugue d'une langue à l'autre, sans que la première s'efface et sans que la seconde renonce à se présenter³¹ ».

Marc Crépon pense qu'il y a des langues qui sont « plus philosophiques que d'autres³² ». Y aurait-il des langues qui sont plus érotiques que d'autres? Nous ne voulons pas parler d'inadéquation entre langues ni poser l'une d'entre elles comme étalon (ce qui reviendrait à dire que la culture érotique arabe ne pourrait se traduire qu'en elle-même, ne se comparerait qu'avec elle-même, dans sa propre sphère, en laissant de côté le registre lexical français). L'inadéquation et le manque de parallélisme ne sont pas synonymes de manque. Dans notre cas, cela

30. Dans Maurice Blanchot, *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 72.

31. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 46.

32. Marc Crépon, *Les promesses du langage (Benjamin, Rosenzweig, Heidegger)*, Paris, J. Vrin, 2001, p. 21.

relèverait plutôt d'un problème de parcours : du déballage d'une langue au remballage de l'autre langue. Certaines traductions seraient plus « emballantes » que d'autres et certains traducteurs plus au fait du déballage, ce qui n'est pas le cas ici. Le désir, du reste louable, du rapprochement entre les cultures risque fort de privilégier la traduction automatique au détriment de la traduction humaine (autre pôle de l'opposition), de déboucher sur une mondialisation culturelle qui peut probablement servir toutes sortes de choses, sauf la culture. Le risque est grand de maintenir voire d'agrandir la distance entre les cultures en faisant comme si elle n'existait pas. En revanche, c'est en insistant sur les disparités qu'on a des chances de pouvoir les réduire. Comme dirait Henri Meschonnic, pour comprendre l'Autre, il ne s'agit ni de le réduire, ni de l'annexer, et il y aurait un certain avantage à entrer dans son système³³.

L'érotisme arabe a du mal à cadrer avec les structures figées et les locutions toutes faites. Par exemple, il ne peut tenir dans le syntagme désignatif « faire l'amour » pour traduire ce terme unique dans sa nudité, infiniment multiple dans ses conceptualisations. C'est une conception du langage et de la délimitation de ses entités linguistiques qui suppose une synonymie entre langues, là où les linguistes peinent à prouver une quelconque synonymie entre les mots d'une seule et même langue. Selon les philologues mêmes de la langue arabe, celle-ci recense plus de mille termes entre propre et figuré pour dire l'acte de « faire l'amour ». At-ta'alibi dans son livre *Fiqhu al-lugha* (Philologie) a dénombré cent mots. Jallal Ed-dine As-sayuti dans son livre *Al-Wichah fi fawà'edi an-nikah* [L'ornement dans la science de l'accouplement] retient quatre cents mots qu'il classe en abécédaire. Ibn Al-Qatta'e dénombre mille trois cent quatre-vingts mots arabes pour dire le simple acte de « copuler », dans son *Kitabu al-nikah fi al-lugha* [Le livre du coït dans la langue]. Pour prendre un autre exemple connu : si les Inuits possèdent plus de cent mots pour désigner la neige, c'est à cause de l'importance extrême que revêt cet élément dans leur environnement physique et

33. Voir Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, p. 409-424.

socio-économique. De même pour l'éros dans toutes les cultures. Citons Charles Dantzig :

Par quel mystère le sexe est-il la seule activité humaine, et même la seule partie du corps humain, à disposer de plusieurs lexiques? Il n'y a qu'un mot pour « cou » ou « oreille », quand divers registres surgissent dans notre esprit dès que l'on parle de sexe. Selon que l'on dit « vagin », « chatte » ou « moule », on est dans le médical, le licencieux ou le graveleux³⁴.

Là encore, il n'est pas question de carence d'une langue par rapport à l'autre, l'intraduisibilité ne signifierait pas l'absence d'équivalents autant que la disparité de la formulation, la langue source et la langue cible lexicalisant différemment le même concept.

Il est nécessaire pour saisir l'Autre de procéder à ce fameux décentrement dont parlaient Al-Hallaj et Massignon : « Comprendre quelque chose d'autre ce n'est pas *s'annexer* la chose, c'est se transférer par un décentrement au centre même de l'autre³⁵. » Le risque est sans cesse présent pour le traducteur occidentalisant d'analyser et de juger à partir des modes de pensées et de jugement que lui impose la langue cible. L'une des contraintes, et peut-être l'une des chances du traducteur, est en effet d'avoir la sanction du réel de la langue de départ qui détermine toute opération de « remballage » lexical quand il forge ses concepts dans la langue d'arrivée : pour exporter le produit d'une culture d'une langue à l'autre, il doit lui-même s'exporter. Un jeu de bascule entre systole et diastole, bond centrifuge et mouvement centripète, qui doit lui permettre de s'excentrer dans un premier temps par rapport à la langue cible. Il doit se garder du danger du mentalisme en vertu de quoi les significations sont des opérations mentales admises comme étant universelles, qui ne peuvent être qu'universelles. Dans la traduction objet de notre étude, cet aspect n'est pas véritablement déterminant dans le choix des mots, ce qui est une erreur d'ordre « lexiculturel ».

34. Charles Dantzig, *Pourquoi lire?*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2010, p. 66.

35. Al-Hallaj, cité par Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, op. cit., p. 411.

Nos auteurs traduisent en lexicographes analysant ce que les mots représentent en tant que référents, idées ou objets universels, alors que les mots sont le support de connotations culturelles, symboliques et stylistiques. Or il y a autant de systèmes sémantiques différents qu'il y a de langues différentes. L'organisation sémantique des langues en parties arbitraires est culturellement motivée.

La traduction s'insinuant dans une culture donnée devrait procéder à la contextualisation du mot dans la culture et à sa co-textualisation dans la langue, et ne pas se contenter de proposer un correspondant sans se soucier de la disparité des emplois, ni prendre en compte obligatoirement le contexte linguistique ou culturel, voire les effets pragmatiques. Elle devrait procéder au remodelage des pensées et à la restructuration des identités; susciter dans la langue d'arrivée la construction d'un nouvel acquis expressif (quitte à former synapsie, collocation ou syntagme), soit par l'emprunt du mot tel quel ou moyennant quelques modifications pour le faire correspondre au système phonétique de la langue emprunteuse, soit par la traduction en cherchant un correspondant potentiel quitte à lui flanquer une glose explicative, soit par le mot forgé ou le syntagme périphrastique ou encore la description définie. C'est seulement dans ce sens que nous pourrions relire la fameuse formule selon laquelle « toute traduction est une trahison » : le compromis lié à l'acte traductionnel est en fait une compromission.

Pour donner dans l'approximation, le terme *Al-herr*, afin d'être décliné dans son condensé sémantique, celui-là même qui s'opère dans l'esprit d'un lecteur arabe, appellerait une lexie agglutinante : « L'étroit-obscur-brûlant-interdit-sacré-libre-assassin ». Charger ainsi le concept arabe risque d'en faire un « fourre-tout »; le sens que les locuteurs modernes ont d'un mot comme *Al-Herr*, n'est pas forcément la somme de tous les savoirs (linguistique, empiriques, mythiques, symboliques...) de la chose, certes. Mais la difficulté reste de pouvoir restituer entre langues des sens rigoureux qui assurent la fiabilité des traductions. Il ne doit pas y avoir d'ambiguïté dans la représentation, ce qui exige une attention particulière au sens des termes et des formulations d'origine, quitte à être obligé de concevoir des unités longues dont les éléments forment bloc par le concept auquel renvoie chaque lexie. La traduction

est plus qu'un travail de lexicographie centré sur une description abstraite et conventionnelle du sens, réduisant son domaine à la seule communication d'information *sans bruit de fond*. Une telle conception de la traduction implique que les langues disposent toutes du même stock de signifiés. Or, il n'en est rien : d'une langue à l'autre, non seulement les signifiants diffèrent, mais aussi les signifiés. Une traduction devrait être attentive à l'arrière-plan philologique.

Traduite dans une autre langue, l'image source devrait s'imprimer en celle-ci dans son éclat originel. Traduire devrait transcender la simple adaptation aux exigences sémantiques de la langue d'arrivée par une adhésion joyeuse à ce qui est proprement intraduisible en lexique courant, mais porteur du mouvement de la vie et du frisson de la chair, permettant de revivre les plaisirs d'autrefois. Le traducteur doit appréhender cette dimension de l'intraduisibilité au cœur du traduisible pour ajuster rigoureusement au français des unités lexicales d'une langue arabe spécialisée, avec ses imaginaires propres et ses effets de représentation, caractéristique que nous pouvons appliquer ici, à juste titre, à l'épître d'Al-Jahīz avec sa nomenclature érotique, ses particularités par rapport au lexique usuel de la langue arabe elle-même. Ici, les constructions verbales qui traduisent l'idiome érotique arabe semblent rouler sur le vide, dissociées du corps et de ses passions laissées en otages à la langue d'origine. À la limite il n'y a pas traduction, mais imposition d'une grille sur l'espace de l'autre, qui demeure protégé de l'autre côté de la frontière.

Le travail de traduction objet de notre analyse pourrait très bien se reconnaître dans la critique que Wittgenstein formule dans *Le cahier brun* à l'égard de la méthode de description que l'on donne du langage d'une tribu par exemple :

Dans les fragments que nous donnons de leur langage, nous les faisons parler français, présupposant ainsi déjà l'arrière-plan entier de la langue française, autrement dit ce que les mots veulent usuellement dire pour nous³⁶.

36. Ludwig Wittgenstein, *Le cahier bleu et le cahier brun*, traduit de l'anglais par Marc Goldberg, Paris, Gallimard, 1996 [1965], p. 170.

Pour reprendre une autre métaphore de Wittgenstein :

Suppose que je souhaite produire chez quelqu'un une image mentale de l'intérieur d'une pièce particulière du dix-huitième siècle dans laquelle on lui interdit de pénétrer. J'adopte par conséquent cette méthode : je lui montre la maison de l'extérieur, indiquant les fenêtres de la pièce en question, après quoi je l'amène dans d'autres pièces de la même période³⁷.

Comme s'il s'agissait d'un intérieur dans lequel on ne peut entrer, mais dont il faut pourtant restituer l'image mentale, la traduction souhaitant reproduire chez le lecteur occidental le corps arabe, commet par conséquent cette double méprise. D'une part, dans le passage d'une langue à l'autre (de l'arabe au français), elle indique le corps en question de l'intérieur d'un autre corps linguistique qui lui est en fait extérieur. D'autre part, au sein de la même langue arabe, elle montre ce corps de l'extérieur, en plaçant la représentation qu'elle en fait dans une période moderne coupée de l'origine de la même langue (l'arabe du II^e siècle musulman).

Il est malheureux que la traduction, objet de notre étude, n'ait pas relevé certains choix extrêmement suggestifs de l'érotisme arabe, ce qui entraîne un complet brouillage des réseaux de significations de celui-ci. Ainsi, le réseau sémantique qu'elle déploie ne fait pas oublier le sentiment d'inaccessibilité de la culture arabe dans ce qu'elle a de plus intime. Nous déplorons que la dimension « lexiculturelle » des mots-clés qu'on veut traduire ici soit négligée au profit de définitions par trop conventionnelles. Notre traducteur lit par exemple le signifiant *al-herr* (vagin), qui n'est d'ailleurs guère utilisé aujourd'hui, en dehors de son état de langue premier; il l'approche en fonction du sens qu'il posséderait aujourd'hui en relation avec d'autres mots apparentés plus usuels : *al-farj* par exemple (« vagin » par extension), et nullement par rapport à la valeur de son étymon au moment où il fut écrit. Cette captation dans la langue d'accueil a gommé les différences de manière à éloigner du texte

37. *Ibid.*, p. 201.

source. Au lieu de faire entendre l'altérité, elle a préféré privilégier l'identité du même. D'où ses limites qui la condamnent à ne refléter du texte étranger que l'aspect plus facilement assimilable par la culture de la langue cible. Au niveau de sa textualité, le *mot-pot* triomphe régulièrement du *mot-peau*. La traduction ne devrait-elle avoir qu'elle-même comme point de butée? En évitant l'écueil de l'attachement à la lettre, qu'a-t-elle fait sinon de tomber dans l'autre excès : la non-véridicité et la manipulation de l'original?

Nous ne sommes pas un tenant de la position absolutiste de la traduction, un adepte du tout ou rien, car il n'existe pas d'équivalent lexical. Il ne s'agit pas ici de faire une critique systématique de la traduction de Kabbal. En matière de traduction, on ne saurait se satisfaire ni d'un texte, ni d'un syntagme, ni d'une glose, ni même d'une synapsie. L'intraduisibilité des parties n'entraîne pas forcément l'intraduisibilité du tout. Il ne s'agit pas non plus de tomber dans l'exclusivité prétendue pour une langue, et de là dans l'exclusion et le renoncement de traductibilité comme conséquence de cette perspective absolutiste qui frôle le cratylisme. La notion de synonymie entre mots de la langue arabe n'existe pas, a fortiori entre mots de langues différentes. La traduction n'est en fin de compte qu'une approximation. Ce serait un « effleurement » comme dirait Glissant : « [l]a traduction, art de l'effleurement et de l'approche³⁸ » Telle l'écharpe d'Iris, elle devrait s'étendre entre lumière et ombre, avoir lieu dans les harmonies de deux langues qui désormais se cherchent et se complètent, de la même manière que les corps se cherchent et s'étreignent.

La culture arabe a engendré une érotique étonnamment concrète, notamment en poésie, si présente dans l'œuvre de Jahiz, dont nous avons choisi de ne pas interroger la composante dans la traduction; cela demanderait un autre article sur le symbolisme phonique, la rythmicité, la grammaire intériorisée de l'éros oriental³⁹. Ce que l'érotisme arabe se

38. Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 28.

39. Dans son introduction à sa traduction de *La prairie des gazelles*, comparant l'éros de la poésie arabe à celui où se complait la poésie occidentale, Khawam écrit :

fait un plaisir de nous rappeler c'est que, par-delà la chair promise aux caresses, ce qui prime c'est le corps écrit qui fait image à lui seul et rend voyeur. Ici, le mot d'amour se mange au sens grec du terme (*agapè*). Citons pour finir une expression moderne de cette culture érotique pérenne et hoplomaque qui toujours ahane, hoquette :

L'amour est ici pétri, caressé, léché, sucé, dévoré, dégluti. Et le même amour encore broie, concasse, forge, lime, meurtrit, brutalise, déchire, hache, mord, fait passer au grill... mais aussi enduit de miel, de baume, masse en douceur, abreuve et fait délicieusement tourner les têtes⁴⁰.

« Une érotique étonnamment concrète, surtout si on la compare à celle où se complaisent les poètes de notre occident [...]. L'exercice de la poésie, pour les Arabes, a toujours été un acte charnel — presque un acte de chair. [...] Poésie en laquelle les cinq sens trouvent de quoi se repaître en abondance : et le toucher, l'odorat et le goût (négligés par l'imaginaire occidental) presque autant que l'ouïe ou le regard. » (Mohammad Al-Nawādji, *La prairie des gazelles*, traduit de l'arabe par René Khawam, Paris, Phébus, 1989, p. 13)

40. *Ibid.*, p. 13. La même euphorie se retrouve sous la plume cette fois d'une femme : « Quelle suave jouissance que de frémir par tous ses sens! Voir... voir et baver de désir. Toucher les mets conviant aux luxures, humer leurs arômes. Bander de faim jusqu'au tréfonds de ses entrailles. Se creuser. Goûter du bout des lèvres. Taquiner de la langue. Mordre. Dévorer. Sucrer. Léchier. Engloutir... se délecter. » (Siham Benchekroun, *Les jours d'ici*, Casablanca, Editions Empreintes, 2003, p. 12-13)

Nitsa Ben-Ari
Université de Tel-Aviv

Demoiselle en détresse.
Le modèle érotique préféré
de la culture populaire hébraïque

Examiner la trajectoire des modèles érotiques les plus prisés dans la littérature populaire, y compris les romans de gare, d'une culture qui, pour des raisons exposées par ailleurs¹, a agrémenté l'image du « sabra puritain » donne un point de vue privilégié tant sur la littérature de grande diffusion (*mainstream*) que sur la littérature subversive. Le principal objectif du présent article consiste à examiner l'apport de trois manifestations du modèle de la demoiselle en détresse à la littérature populaire israélienne des années 1940 à la fin des années 1960. Nous nous pencherons sur les diverses formes de ce modèle en tant qu'il témoigne de l'acceptation croissante de l'écriture érotique israélienne avant et après la création de l'État d'Israël. À cette fin, nous présenterons un texte original — *The Captive from Tel*

1. Nitsa Ben-Ari, *Suppression of the Erotic in Modern Hebrew Literature*, Ottawa, Ottawa University Press, 2006, p. 45-109.

*Aviv*², lequel est en fait une adaptation, ou une traduction déguisée³ —, une traduction — *Fanny Hill*⁴ — et une pseudotraduction — *Machista*⁵. Ensuite, nous mettrons en cause les concepts de texte original, de traduction et de pseudotraduction. Depuis que Douglas Robinson, entre autres traductologues, a mis en doute la distinction traditionnelle entre « traduction » et « original⁶ », la littérature périphérique, là où les frontières sont les plus floues, refoule de cas qui permettent de comprendre les phénomènes d'écriture et de réécriture. À l'aide de ces romans (et les centaines d'autres qu'ils représentent), nous retracerons le modèle de la demoiselle en détresse, l'une des premières figures érotiques acceptées dans l'Israël des années 1940 (avant la création de l'État). Aussi, nous aborderons la question du prestige accordé aux langues-cultures desquelles ce modèle a été importé, les caractéristiques érotiques de celui-ci ainsi que son style et l'audace de son contenu et de sa langue. Les textes choisis sont un texte original, une traduction et une pseudotraduction, mais ils ont été sélectionnés surtout pour leur grande popularité; nous nous intéresserons à cette qualité par rapport au statut culturel peu élevé de ces textes. Tirant parti des trente années qui se sont écoulées entre la publication du roman hébreu prétendument original et de la soi-disant traduction de l'italien, nous étudierons l'émergence d'un nouveau lectorat, dont la culture source est passée

2. H. Shunamit (alias Shlomo Ben-Yisrael), *Ha'shvuya mi'Tel Aviv* [The Captive from Tel Aviv], Tel-Aviv, s.é., 1939, p. 5. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention C. Toutes les traductions entre crochets sont de nous.

3. « Concealed translation » est le terme qu'utilise Şenhaz Tahir Gürçağlar suivant Gideon Toury : Şenhaz Tahir Gürçağlar, « Adding towards a Nationalist Text: On a Turkish Translation of *Dracula* », *Target*, vol.13, n° 1, 2001, p. 129. Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995, p. 70-71.

4. John Cleland, *Zichronoteha shel Eshet Taanugot: Fanny Hill* [Memoirs of a Woman of Pleasure: Fanny Hill], traduit de l'hébreu par G. Kassim (alias Maxim Gilan), s.l., Great Art & A.I., 1963-1964.

5. Giacomo Bartelli (alias Eyal Megged), *Machista* [Tel-Aviv, Ramdor], 1968, 151 p.

6. Douglas Robinson, « Kugelmass, translator: (Some thoughts on translation and its teaching) », *Rimbaud's Rainbow*, Peter Bush et Kirsten Malmkjær [dir.], Amsterdam, Philadelphie, John Benjamin, 1998, p. 185.

d'une origine européenne (Europe centrale et de l'Est) à une origine britannique puis américaine, ainsi que les changements des normes littéraires et culturelles en ce qui a trait au récit érotique dans la culture populaire. Un aperçu des traducteurs-écrivains érotiques nous aidera à comprendre leur *habitus*.

Les cas types

Le roman *The Captive from Tel Aviv* a été écrit par H. Shunamit et publié à Tel-Aviv en 1939, sans nom d'éditeur ni date de parution. L'exemplaire que nous avons acheté (à prix fort puisqu'il est devenu une véritable pièce de collection) a un aspect fruste : les six épisodes de l'histoire originalement publiée en autant de cahiers sont simplement collés. Ces plaquettes ne coûtaient pas cher (5 mil)⁷. H. Shunamit a également écrit le roman intitulé *Ha'tmea* [Le paria], assorti du sous-titre *Un roman sur la vie à Tel-Aviv* [nous traduisons], également paru en 1939, où il fait le récit d'une femme enceinte hors des liens du mariage. Derrière ce pseudonyme se cache l'auteur Shlomo Ben-Yisrael (1908-1989), alias H. Shunami, Shlomo Gelper, A. Ben-Sheva, B. Havakuk et David Yaacobi. Il est le « père » du premier limier hébreu, le détective Tidhar⁸, qui figura dans des polars publiés dans les années 1930. Les vingt-huit romans mettant en vedette Tidhar rendirent le détective (un personnage historique) célèbre en Israël avant la création de l'État.

7. Le prix original du livre maladroitement relié s'élevait à 30 mil. Les cahiers *Fanny Hill*, imprimés 25 ans plus tard, étaient relativement plus chers, mais quand même très abordables. Sur la couverture de la traduction de Carmon, le prix de 2 livres a été effacé et remplacé par 1,60, prix également effacé et remplacé par la mention « prix réduit! ». La traduction coûtait 2 livres sans réduction. Le cahier *Machista*, bien que le plus récent, était le moins cher, au prix de 50 agorot (une demi-lire).

8. Zohar Shavit, *Toldot Ha'yishuv ha'yehudi be'Eretz Yisrael meaz ha'aliya ha'rishona. Bniyata shel tarbut ivrit be'Eretz Yisrael* [La construction de la culture hébraïque en Eretz Israël, premier volume de L'histoire de la communauté juive en Eretz Israël depuis 1882], Jérusalem, Académie israélienne des sciences et lettres et Mosad Bialik, 1998, p. 476. Eli Eshed, *Mi'Tarzan ad Zbeng: sipura shel sifrut ha'pop ha'yisraelit* [De Tarzan à Zbeng : L'histoire de la pulp fiction en Israël], Tel-Aviv, Babel, 2002, p. 16.

L'auteur original de *Fanny Hill, or Memoirs of a Woman of Pleasure* est l'Écossais John Cleland. Paru en 1749, le roman a été traduit en de nombreuses langues, adapté et réadapté, interdit et expurgé, devenant ainsi l'un des plus grands classiques érotiques. Le roman a été publié en hébreu par cinq éditeurs différents en 1964, année surnommée « L'année Fanny Hill⁹ » en raison de la quantité de traductions et d'adaptations du roman en hébreu¹⁰. Nous ne référons qu'à deux de ces textes, traduits sous le couvert de pseudonymes, l'un par A. Carmon et imprimé par Olympia Press, nom évocateur d'une petite entreprise appartenant à Ezra Narkis. Carmon est l'un des nombreux pseudonymes de Miron Uriel, pseudotraducteur des plus prolifiques dans les années 1960. Le cahier contient 192 pages et arbore sur sa couverture la notice publicitaire en caractères gras « Édition spéciale non censurée!!! » [nous traduisons], garantissant à coup sûr, tel que nous l'avons constaté au fil de nos recherches, que le texte avait bel et bien été censuré. La silhouette osée d'une femme nue occupe la couverture. L'autre texte est une traduction commise par G. Kassim, alias Maxim Gilan, poète relativement bien connu quoique controversé à l'époque, qui a traduit de la littérature érotique sous ce pseudonyme. Il a été publié par la maison d'édition Great Art and A.I. d'Eli Kedar et a paru chez Moses Press. Bien que très différent par son contenu, il comprend lui aussi exactement 192 pages (format prisé des séries). Le ruban rouge vif sur la couverture, indiquant que le livre avait été mis à l'index, porte la mention « Après 214 ans d'interdit social. Première parution aux É.-U. Enfin en hébreu!!! » [nous traduisons]. La couverture est une réplique exacte de celle de l'édition américaine parue chez Putnam's Sons et ne comporte aucune image de femme nue. Gilan et Uriel étaient tous deux des pseudotraducteurs infatigables de littérature érotique. Le troisième livre fait partie de la série Machista de « Giacomo Bartelli », imprimé par Uri Shalgi, « traduit » tel que nous l'avons découvert par Eyal Megged, romancier israélien aujourd'hui connu. Le roman, paru en 1968, faisait

9. *Ibid.*, p. 227.

10. John Clay, *Chadar Ha'mitot shel Fanny Hill* [La chambre à coucher de Fanny Hill], traduit par Avner Carmon [l'un des pseudonymes d'Uriel Miron], Tel-Aviv, Olympia, 1964, p. 264.

partie d'une série très prisée dans les années 1960, a d'abord été « traduit » par Gilead Morahg¹¹, aujourd'hui professeur de littérature à l'université du Wisconsin. L'éditeur Shalgi, entrepreneur prospère, a lancé la série « Machista » dans le sillage du succès des productions cinématographiques italo-américaines telles que *Maciste, Gladiator of Sparta*¹², triomphe du début des années 1960. Ce film s'annonçait comme « Une épopée entre histoire et légende, mettant en vedette Mark Forest¹³ » [nous traduisons].

Le modèle de la demoiselle en détresse

Les trois romans sont des variations sur le thème de la demoiselle en détresse, figure provenant du roman gothique très en vue au XVIII^e siècle en Angleterre. Ce genre était autrefois considéré vulgaire, destiné aux gens de basses mœurs, et donna au roman en général, qui venait alors de faire son apparition, une mauvaise réputation. Toutefois, le modèle remporta un énorme succès en Angleterre, d'où il fut exporté vers la France et le reste de l'Europe. Dans sa version gothique, un chevalier errant rencontre une splendide jeune femme criant à l'aide et s'élançe à son secours. Pour libérer la belle, il doit lutter contre le mal qui se présente sous toutes sortes de formes pour l'en empêcher, allant des dragons aux sorcières. En sauvant la demoiselle, dont l'innocence demeure intacte, le chevalier gagne son amour éternel. La condition selon laquelle la vertu de la demoiselle demeure entière fut adoptée par les romanciers victoriens du XIX^e siècle, et les innombrables parodies du genre attestent de la popularité de ces romans. La variation la plus connue est sans doute celle de Richardson, *Pamela or Virtue Rewarded*, parue en 1740 et parodiée quelques mois plus tard par Fielding sous le titre *Shamela, An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*¹⁴.

11. Voir Eli Eshed, <http://www.notes.co.il?eshed/35209.asp> (7 janvier 2013).

12. Mario Caiano, *Maciste, Gladiator of Sparta*, Italie, 1964, 103 min.

13. Voir le site YouTube : rechercher « Maciste Galdiator of Sparta — PREVIEW ».

14. Henry Fielding, *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, Londres, imprimé pour A. Dodd, 1741, 56 p.

Pamela est une servante qui repousse les avances de son maître jusqu'à ce que, fasciné par sa vertu, il décide de la marier. Dans la version noble, on découvre que la jeune fille est en fait de descendance noble ayant été enlevée de sa famille à la naissance. Cependant, bien que la morale semble claire, tout comme la récompense, il est évident que les romans décrivaient une réalité où de tels miracles étaient peu probables.

Les manifestations modernes de l'intrigue

Les romans modernes puisent leur inspiration principalement d'un mal notoire, la traite des Blanches, qui a connu un essor fulgurant aux XIX^e et XX^e siècles et entraîné des répercussions dévastatrices sur les filles (juives) émigrant de la campagne ou de pays étrangers vers la métropole¹⁵. Les trois romans nourrissent trois différentes intrigues, mais ils appliquent tous le même cadre général. L'héroïne de *Captive*, Elza ou Aliza, une superbe jeune femme issue d'une famille bourgeoise, tombe amoureuse d'un très bel homme aux allures orientales. Elle ignore qu'il est arabe. En fait, c'est un Libanais et il se nomme Gibly. Il loge dans un hôtel à Jaffa pendant qu'il mène des affaires, où il fomenté le complot de la kidnapper. Il l'endort avec du chloroforme et l'emmène à sa « villa » à Beyrouth. Les parents de la jeune femme sont convaincus qu'elle s'est enfuie avec un amant arabe et tomberont malades de tristesse. Un jeune pionnier du nom de Dov Bear (surnommé Borka), qui, de passage au Liban, en est à sa énième tentative d'immigrer illégalement en Eretz Israël (Palestine), entend les cris à l'aide de la demoiselle derrière les murs de la villa et va la secourir. Pendant qu'il s'élançe à sa rescousse, elle se fait enlever de nouveau, mais par des femmes esclavagistes qui l'emmènent à Damas, dans le harem du père de Gibly. Après une série de poursuites et d'échanges de coups de feu aux quatre coins du Liban

15. Ernest Albert Bell *et al.*, *Fighting the Traffic in Young Girls or War on the White Slave Trade*, Toronto, Coles, 1911, 482 p. Esther Sabelus, *Die Weisse Sklavin. Mediale Inszenierungen von Sexualität und Grossstadt um 1900*, Berlin, Panama/Verlag, 2009, 223 p. Isabel Vincent, *Bodies and Souls: The Plight of Three Jewish Women Forced into Prostitution in the Americas*, New York, Harper Perennial, 2006, 276 p. Nora Glickman, *The Jewish White Slave Trade and the Untold Story of Raquel Liberman*, New York, Routledge, 1999, 204 p.

et de la Syrie, Borka réussit à sauver la jeune femme et à l'embarquer à bord d'un navire de commerce à destination d'Israël. Les marins, inaccoutumés à la présence d'une belle jeune femme à bord du bateau, se saoulent et tentent de la violer, mais le capitaine leur tire dessus pour les en empêcher. Lorsqu'elle arrive enfin à bon port, ses vieux parents ne sont plus là pour l'accueillir. Sa mère souffre de paralysie et son père est mort de tristesse.

L'intrigue de *Fanny Hill* est beaucoup plus audacieuse : Fanny est une jeune femme de la campagne dont les parents sont décédés lors d'une épidémie de variole lorsqu'elle avait 15 ans, la laissant sans le sou et sans parenté. Une jeune femme, également d'origine paysanne, se trouve de passage au village et convainc Fanny de la suivre à Londres, où elle l'abandonne dès leur arrivée. Une maquerelle lui promet un emploi et l'emmène à une maison close. Fanny repousse toute atteinte à sa pudeur et ne cède que lorsqu'elle tombe amoureuse d'un beau jeune homme qui se trouve là par hasard. Il la fait sortir clandestinement et ils vivent heureux jusqu'à ce qu'il disparaisse mystérieusement. Fanny doit alors trouver un autre gentleman qui s'occupera d'elle. Une série d'aventures s'ensuit, au cours desquelles Fanny est initiée à toutes sortes de plaisirs et de perversions de la chair. Une fois qu'elle a accumulé une petite fortune, son amant perdu revient la trouver. Il est maintenant démuné, mais Fanny est en mesure de l'aider à son tour et c'est ainsi qu'ils reprennent leur relation.

Machista, ou *Machista ve emek ha'mavet* [Machista et la vallée de la mort], tel que cet autre cahier était intitulé, raconte l'assaut des chasseurs d'esclaves qui enlèvent des jeunes femmes d'un village de l'Empire romain. Témoin de l'attaque, Machista court à la rescousse de celles-ci et s'éprend de la plus ravissante d'entre elles. Avec l'aide de sa belle, il parvient à détruire la bande de trafiquants d'esclaves; la brave demoiselle, qui sert d'appau, sacrifie sa vie à la réussite du plan.

Les romans présentés sont tous des variations du modèle de la demoiselle en détresse. En ce qui concerne l'intrigue, le chevalier affronte des personnages maléfiques, entreprend de les éliminer et

sauve la jeune femme. Il se livre à plusieurs combats, faisant preuve de bravoure, de dévouement et d'intelligence. Le sort de la jeune femme diffère dans chaque cas : Aliza Rosenthal, capturée par George Gibly, préserve son innocence, mais, étonnamment, ne s'amourache pas de son preux chevalier. Le pionnier juif secourt une autre femme à Beyrouth, une danseuse de cabaret d'origine russe, rejetée par Gibly, et ils tombent amoureux. Aliza, l'héroïne de la série, rentre chez elle seule. Cette fin fait-elle partie de la morale de l'histoire, à savoir que la fréquentation d'un Arabe entraîne une punition? Ou est-ce là le grain de subtilité que jette l'auteur, qui refuse de livrer une fin heureuse à l'eau de rose? Nous ne pouvons trancher. Fanny, quant à elle, perd sa virginité, mais réussit à conserver quelque chose d'encore plus précieux : son cœur. Elle l'a donné dès le début à son premier amant. De son point de vue, elle n'est pas une femme immorale, car elle est demeurée fidèle à cet amant dans son cœur¹⁶. Le protagoniste principal dans *Machista* est le héros, la jeune femme jouant un rôle secondaire. Par contre, elle est bel et bien en amour avec son sauveur herculéen, se donne à lui corps et âme et meurt en essayant de le sauver ainsi que les jeunes femmes enlevées.

Cette situation met en lumière une autre différence : les trois romans se terminent par la réussite de l'opération de sauvetage, mais, alors que le premier et le troisième romans dédient toute l'intrigue à l'opération de secours, le deuxième ne fait de la « chute » et du « secours » mythiques de l'héroïne qu'un simple cadre, la majeure partie de l'action étant consacrée à la transformation de Fanny d'une campagnarde timide en prostituée aguichante et friande de sexe. En outre, tandis que les deux premiers romans font de la demoiselle leur protagoniste, le troisième focalise sur le chevalier, point important que nous développerons plus bas.

Dans chacun des cas, cependant, les règles du modèle sont généralement maintenues et l'ordre est rétabli. Il reste à voir comment

16. Ruth Bernard Yeazell, *Fictions of Modesty: Women and Courtship in the English Novel*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1991, p. 106-109.

les trois romans reflètent les cultures hébraïques-israéliennes des années 1940 et 1960.

Ces livres connurent une très grande popularité en Israël. Selon les éditeurs, la série *The Captive* s'est vendue à 5 000 exemplaires¹⁷, ce qui est beaucoup proportionnellement à une population de 449 000 et considérant que ce nombre n'inclut pas les échanges de main à main des livres. *Fanny Hill*, ainsi que les pseudotraductions qui suivirent immédiatement sa publication, remportèrent un franc succès, tout comme les romans en série *Machista*, bien que Shalgi n'ait pas dévoilé le nombre d'exemplaires vendus. En revanche, les circonstances de leur acceptation diffèrent totalement; à ce titre, ils donnent un aperçu de la littérature populaire de cette période et indiquent le degré d'ouverture du lecteur hébreu à des livres aussi osés.

Original, traduction, pseudotraduction?

De toute évidence, les textes diffèrent du simple fait que l'un est un original, le deuxième, une traduction et le troisième, une pseudotraduction. Mais un examen approfondi révèle que cette classification est loin d'être exacte. *The Captive* est une adaptation-appropriation en hébreu d'une dizaine d'albums réunis sous le titre général « Damsels in distress » [demoiselles en détresse], publiés à titre de traductions ou de pseudotraductions dans les années 1930 et 1940. Le roman se classerait dans la catégorie des traductions déguisées, n'eût été le fait que l'original est en fait un amalgame de plusieurs textes, tous des actualisations d'un certain modèle. Le roman est lié aux albums *Regine* et *Sabine*, et à leurs versions hébraïques : *Anita — The Story of an Innocent Girl*, *Tamar*, *Semadar* et une dizaine d'autres imitations. Le modèle, péjorativement appelé « Schund » [ordure] par les écrivains et les lecteurs yiddish sérieux, était notoire pour son contenu érotique scandaleux. Le modèle a été attribué à l'écrivain en langue yiddish Nachum Meir Sheikevitz et à A.A. Akavia-

17. Eli Eshed, *op. cit.*, p. 234.

Yaakovovitz¹⁸. Ce dernier a écrit-traduit pour le journal à sensation *Heint* entre 1908 et 1939. La première histoire du modèle, selon Shmeruk, était « in Neetz von Zind » [dans le filet du péché]. Il s'agissait d'une traduction commise par Akavia-Yaakovovitz d'une histoire d'origine allemande intitulée « Die Weisse Sklavin » [L'esclave blanche] sur le commerce des jeunes femmes qui capturent des milliers de filles innocentes tous les ans¹⁹. Bertha, la fille kidnappée dans la version yiddish, est transbahutée d'une maison close à l'autre aux quatre coins de l'Europe; elle finit même par se retrouver dans le harem du sultan à Istanbul, mais son père parvient à la sauver et, fait assez étonnant, elle réussit, contrairement à sa contrepartie allemande, à demeurer « wie gewen, en erleche yiddische Tochter » [comme elle l'avait été, la vraie fille juive]²⁰. Akavia-Yaakovovitz publia l'histoire sous son nom de plume L. Schreiber, mais la communauté littéraire de Varsovie savait exactement qui était derrière ce pseudonyme et ne lui épargna pas ses critiques. Dans les années 1930, les séries à sensation ainsi que les scandales qu'elles suscitèrent se retrouvèrent dans la littérature périphérique israélienne et devinrent choses courantes.

Fanny Hill, en revanche, est une traduction, mais l'écart entre l'original et les versions hébraïques est très grand. Le format de 192 pages des cahiers entraînait d'importants élagages, tout comme le processus d'auto-censure, répandu même dans la littérature périphérique²¹. De plus, les traductions elles-mêmes inspirèrent tellement d'imitations, de suites et de variations, telles que *Fanny Hill's Youngest Daughter* et *Fanny Hill's Bedroom*²², datant de 1964, qu'elles nous poussent à

18. Chone Shmeruk, « Teuda nedira le'toldoteha shel ha'sifrut ha'lo kanonit be'Yiddish » [Un document rare pour l'histoire de la littérature non canonique yiddish], *Ha'sifrut*, vol. 32, 1983, p. 13.

19. Esther Sabelus, *op. cit.*

20. Chone Shmeruk, *op. cit.*, p. 15-17.

21. Nitsa Ben-Ari, *op. cit.*, p. 246-300.

22. John Cleland, *Bita ha'tzeira shel Fanny Hill* [Fanny Hill's Youngest Daughter], traduit par A. Rodan, Tel-Aviv, Olympia, 1964; John Clay, *Chadar ha'mitot shel Fanny Hill* [Fanny Hill's Bedroom], traduit par Avner Carmon, Tel-Aviv, Olympia, 1964.

constater le flou considérable des frontières entre la traduction et l'original.

Quant au roman *Machista*, c'était une pseudotraduction, en cela qu'il prétendait avoir pour original un texte italien, alors que la véritable « origine », si tant est que l'on puisse utiliser ce terme, était une série d'une cinquantaine de films à petit budget de réalisation italo-américaine, mettant en vedette la figure herculéenne. En fait, la série débuta par le film muet *Cabiria*²³, dans lequel Gabriele d'Annunzio inventa ce nom, prétendant qu'il s'agissait du surnom ancien d'Hercule, qui possédait un temple dans le voisinage de la ville de Macistus en Triphylie²⁴. Le héros, d'apparence herculéenne, se servait de sa force prodigieuse pour accomplir des exploits dont les hommes ordinaires étaient incapables. Les films italiens le nommèrent « Maciste, l'homme le plus fort du monde ». L'intrigue se rangeait habituellement sous le modèle de la demoiselle en détresse, le héros affrontant une espèce de femme fatale démoniaque ayant enlevé une jeune femme. La plupart de ces films contenaient des orgies païennes décadentes. Federico Fellini proclama que *Maciste all'inferno*²⁵ de 1926 fut le film qui le convainquit de devenir cinéaste. Hollywood s'appropriâ le personnage de Maciste (en en changeant parfois le nom), incarné par des culturistes dans le cadre de thèmes vaguement mythologiques ou historiques. Surnommés péplums, les films de ce genre atteignirent leur apogée au début des années 1960. Ils acquirent leur renommée dans le cinéma périphérique d'Israël dans les années 1960 et furent projetés jour et nuit au Merkaz, cinéma notoire dans le sud de Tel-Aviv. En 1964, l'éditeur subversif Uri Shalgi payâ les billets d'entrée au « traducteur » Gilead Morahg, afin qu'il trouve à l'écran l'inspiration pour l'écriture des cahiers²⁶. Morahg affirme avoir envoyé son plus jeune frère voir les films et n'avait donc

23. Giovanni Pastrone, *Cabiria*, Italie, 1914, 148 min.

24. Voir « Maciste », <http://en.wikipedia.org/wiki/Maciste> (7 janvier 2013).

25. Ricardo Freda, *Maciste all'inferno*, Italie, 1926, 91 min.

26. Voir l'entrevue avec Morahg, www.notes.co.il/eshed/35209.asp (7 janvier 2013). Nous l'avons également interviewé le 30 avril 2009.

qu'une vague idée de leur contenu. Eyal Megged²⁷ poursuit la tradition des jeunes écrivains en devenir à l'emploi de Shalgi. Megged, alors soldat des Forces de défense d'Israël affecté au service de radiodiffusion Galei Zahal, faisait partie en 1968 de tout un groupe de jeunes âgés de 18 à 21 ans qui produisaient divers cahiers pour le compte de Shalgi. Comme Megged avait un penchant pour le « roman historique », il choisit de contribuer à la série *Machista* et écrivait un cahier par semaine. Il était grassement rétribué : 7 livres le feuillet, ce qui, pour un cahier de soixante-neuf pages, représentait un bon cachet pour un soldat dont la solde mensuelle s'élevait à environ 10 livres.

La différence de statut de chaque livre, par contre, n'est pas négligeable. Le fait qu'un roman comme *The Captive from Tel Aviv* a pu paraître en hébreu sous le nom d'un auteur hébreu, même si c'était un pseudonyme — alors que les traducteurs de *Fanny Hill* et que les auteurs de *Machista* et des autres albums édités par Shalgi durent cacher leur identité —, témoigne d'un changement important des normes en Israël à cette époque.

Dans les années 1960, la plupart des écrivains de littérature populaire se cachaient derrière des pseudonymes aux résonances étrangères²⁸ et même les traducteurs préféraient taire leur véritable identité. Historiquement, cette situation tient au fait que le lectorat de *Captive* et d'autres romans similaires était lié de près ou de loin au modèle yiddish légitime, alors que l'immigration massive suivant la création de l'État d'Israël en 1948 changea les besoins culturels. Beaucoup a été écrit sur les pseudotraductions et leur rôle culturel²⁹. Emily Apter définit la pseudotraduction comme un texte qui devient une « technologie de réplique littéraire qui construit la survie textuelle sans recours à un

27. Dans notre entrevue avec lui en janvier 2009.

28. Voir notre exposé sur la série *Stalag* (Nitsa Ben-Ari, *op. cit.*, p. 163-170).

29. Nitsa Ben-Ari, « The Role and Responsibility of the Anonymous: The Historic Function of Mass Translations », *TIS*, vol. 1, n° 2, automne 2006, p. 73-90. Voir la section sur la pseudotraduction dans la démocratisation de la littérature. Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995, p. 40-52.

original génétique³⁰ ». Nous ne nous attarderons pas sur la question, car, dans le cas de la littérature érotique ou pornographique, le besoin d’anonymat est évident : le principal objectif des textes érotiques étant d’exciter ou d’aider à la masturbation, ses auteurs — et ses lecteurs aussi — cherchaient l’anonymat³¹.

Mais alors que dans les années 1930 et 1940 les pseudonymes étaient utilisés lorsqu’il s’agissait de romans scandaleux, même si tout le monde connaissait la véritable identité de leurs auteurs, dans les années 1960, éviter l’opprobre et la censure allait de pair avec l’évasion fiscale. L’identité de certains traducteurs et pseudotraducteurs a été révélée (notamment par le journaliste Eli Eshed) lorsqu’une vague de nostalgie a suscité un intérêt tardif pour ces albums autrefois si prisés et que les chercheurs actuels ont décidé que la production littéraire périphérique n’était pas seulement précieuse, mais qu’elle procurait un point de vue inestimable sur la littérature et la culture dominantes³².

Le statut de la langue-culture de l’original

Une autre différence entre les romans tient aux raisons motivant le choix de la langue-culture du texte original ou, plus précisément, au prestige présumé de la langue-culture de l’original. Dans les années 1930 et 1940, le yiddish servait souvent de relais entre les langues comme le français et l’allemand, du moins dans la littérature populaire, car, dans la littérature canonique, la pénétration du yiddish dans la littérature et la langue hébraïques a été repoussée de toutes les manières

30. Emily Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton University Press, 2005, p. 171.

31. Helen Lefkowitz Horowitz, *Rereading Sex: Battles over Sexual Knowledge and Suppression in Nineteenth-Century America*, New York, Vintage Books/Random House, 2002, p. 10-11. Voir aussi Nitsa Ben-Ari, « The Role and Responsibility of the Anonymous », *op. cit.*

32. Nous référons notamment à l’entreprise lancée par Itamar Even-Zohar et poursuivie par ses étudiants et d’autres, tels que Zohar Shavit, Yaacov Shavit, Gideon Toury, Gabriel Rosenbaum, Rachel Weissbrod et nous-même.

possibles³³. Shlomo Ben-Yisrael écrivait en langue yiddish et était bien versé dans sa littérature. En fait, lorsque la série du détective Tidhar et son successeur, le détective Almog, tira à sa fin, Ben-Yisrael immigra aux États-Unis, où il entreprit d'écrire des polars en yiddish pour le magazine *Forverts*.

Dans la guerre pour la purification de l'hébreu, le yiddish perdit son prestige; en fait, les jeunes sabras le considéraient comme un vestige ignoble de la culture du ghetto. Aussi les traductions de *Fanny Hill* témoignent-elles d'une tendance croissante à déplacer le prestige vers les cultures anglo-saxonnes. La traduction de Maxim Gilan fut inspirée par la levée de l'interdiction de *Fanny Hill* aux États-Unis et alla jusqu'à « emprunter » la couverture de la traduction américaine. Cette version peut être considérée comme le précurseur d'un changement dans le sens de la culture américaine, qui s'épanouit en Israël relativement tard dans les années 1970³⁴. Dans les années 1960, ce changement se manifestait surtout par la sélection des textes publiés en périphérie.

Machista représente l'influence du cinéma périphérique de masse, qu'il soit italien ou italo-américain, sur la culture populaire israélienne des années 1960. Nous devons ajouter que les modèles érotiques plus osés, tels que les romans écrits par le Marquis de Sade au XVIII^e siècle, ou encore ceux que Guillaume Apollinaire et Georges Bataille publièrent au début du XX^e siècle, n'étaient pas acceptés dans la littérature hébraïque populaire de l'époque, soit parce qu'ils étaient considérés comme de la pornographie dure, soit parce que leur contenu était considéré pervers. La littérature marginale n'a pas échappé à l'effet normalisateur qu'eut la lutte menée par la culture dominante pour protéger une image puritaine

33. Yaacov Shavit, « Warsaw/Tel-Aviv — Yiddish ve Ivrit: Bein sifrut hamon le tarbut hamon » [Warsaw/Tel-Aviv — Yiddish and Hebrew: Between mass literature and mass culture], *Ha-Sifrut/Literature*, vol. 3-4 (35-36), 1986, p. 201.

34. Rachel Weissbrod, *Tendencies in Translation of English Prose into Hebrew 1958-1980*, thèse doctorale, Département de littérature, Université de Tel-Aviv, 1989, f. 106-114.

d'elle-même³⁵ dans la mesure où la culture périphérique fixe ses normes en fonction des normes dominantes. Le modèle de la demoiselle en détresse, toutefois, était considéré plus sûr et, comme nous le verrons, il répondait à plusieurs besoins.

Changement du public cible

Des recherches ont révélé qu'il était de bon ton chez les jeunes dans les années 1940 de lire des romans de gare en cachette, bien que cela ne vaille que pour les histoires de détective. La série du détective Tidhar mentionnée précédemment semble avoir été lue par tous les garçons d'Israël de cette époque³⁶. Pouvons-nous en déduire la même chose des livres érotiques, lesquels s'inscrivaient en fait dans le prolongement de la *Schund* yiddish, symbole du Vieux Juif? Une chose est certaine par contre, *The Captive from Tel Aviv* était vendu par milliers d'exemplaires.

Les trois romans et des centaines d'autres en leur genre n'étaient pas vendus en librairie comme l'étaient les livres à l'intention du grand public; ils étaient distribués par des moyens parallèles sous forme de plaquettes et de livres de poche dans des kiosques et des échoppes de marchés. La jeunesse israélienne n'était pas censée acheter de tels torchons, à tout le moins pas ouvertement, et s'en cachait bien dans les sondages sur la lecture³⁷. On déduit alors du sondage que seuls les « délinquants et les pervers psychiatriques » lisaient ces romans. Une lecture pointue des descriptions dans *The Captive from Tel Aviv* révèle que le lecteur implicite n'est pas celui que l'on qualifierait de « travailleur sioniste hébreu » et encore moins un « sabra ». C'est là un sentiment prédominant dans l'œuvre de Hanoach Bartov, *Whose Little*

35. Nitsa Ben-Ari, *Suppression of the Erotic in Modern Hebrew Literature*, op. cit., p. 45-73.

36. Gabriel Rosenbaum, « Ha'roman ha'zair ve ha'kulmus: sifrut popularit hungarit — mi Budapest le Tel-Aviv » [Le Hazair romain et le Kulmus: la littérature populaire hongroise — de Budapest à Tel-Aviv], *Kesher*, vol. 26, 1999 [1983], p. 88-107. Zohar Shavit, op. cit., p. 475.

37. Nitsa Ben-Ari, *Suppression of the Erotic in Modern Hebrew Literature*, op. cit., p. 144. Voir aussi Rachel Weissbrod, op. cit.

*Boy Are You*³⁸, qui fait le récit biographique de son enfance. Le père de Bartov découvre à son grand dam que son fils cache un exemplaire du *Captive* entre les pages du journal de Theodor Herzl et s'écrie : « Contaminer le livre du Dr Herzl avec une telle ordure, *The Captive from Tel Aviv!* » [nous traduisons].

Le lecteur implicite de cette « ordure » est le bourgeois juif qui est nostalgique de la vieille Europe et qui connaît probablement bien la culture de celle-ci. Dans le modèle yiddish, ainsi que dans la version en hébreu, l'action se déroule dans de nombreux pays. Bertha, l'héroïne prototype de Varsovie, issue d'une bonne famille, est kidnappée par des trafiquants de femmes blanches. Elle est vendue à une maison close à Londres, puis vendue de nouveau à Istanbul au harem du sultan, où un lord britannique qui la connaît de Londres tente de la secourir³⁹. Dans la version en hébreu de H. Shunamit, l'intrigue a lieu dans trois pays du Proche-Orient. Tel-Aviv y est dépeinte comme une ville européenne moderne et vibrante : les jeunes discutent dans les cafés, sortent danser en boîte de nuit, vont au cinéma et s'habillent avec style. Et ils parlent français. Le prétendant, M. Gibly, a des traits orientaux, mais il est habillé comme une carte de mode.

Ses yeux étaient noirs, tout comme ses cheveux et sa moustache. Le teint chocolat de son visage était accentué par son col blanc comme neige. « Il est habillé comme s'il sortait de chez le couturier à Paris », Aliza / Elsa se dit-elle. (C, p. 5)

Gibly a des manières européennes : « Il lui baisa la main et lui avança la chaise rembourrée » (C, p. 15). Aux yeux d'un sabra, il n'est pas viril : « Ses doigts sont délicats, contrairement à celles d'un homme, mais sa main est solide et large » (C, p. 7). Lorsqu'il lui baise la main, « son toucher était doux et délicat, ses lèvres étaient fraîches comme l'est la soie » (C, p. 11). Par rapport au modèle du trafiquant de femmes

38. Hanoch Bartov, *Whose Little Boy Are You?* [She mi ata yeled?], traduit par Hilel Halkin, Philadelphie, Jewish Publication Society of America, 1978, 354 p.

39. Chone Shmeruk, *op. cit.*, p. 16.

blanches, il a le profil attendu, bien que, dans notre cas, il agisse par passion désespérée pour Aliza.

Contrairement au héros hébreu, Gibly est capable d'exprimer son amour et sa passion. Il dit à Aliza : « Tu es comme un volcan inactif. Tout fleurit à la surface, mais dans les profondeurs, au cœur de la montagne, la lave rouge pourrait faire éruption avec la puissance de la jeunesse » (C, p. 10). Les images, elles aussi, sont empruntées à la culture européenne. Aliza est comparée à Marlene Dietrich (C, p. 8). Elle lit des romans d'amour et des histoires de détective : « Et dans sa chambre à coucher, elle entreprit *L'amant de lady Chatterley*. Ça fera l'affaire! Elle sourit et replongea dans son lit » (C, p. 15).

À l'antipode, le sauveur, Dov (Borka), est un pionnier juif qui a fui la Sibérie, où il avait été exilé à cause de son idéologie sioniste. Ses deux premières tentatives d'entrer en Palestine avaient échoué, et il a été déporté, n'ayant pu produire de permis de séjour. Cette fois, un riche Juif libanais du nom de Sarfati l'aide à pénétrer en Eretz Israël illégalement. Notons que le motif de la solidarité entre Juifs de la commune est également présent dans le modèle de Varsovie. Borka saute à l'eau à la nuit tombée et nage jusqu'à terre en tenant à bout de bras et au sec le sac contenant ses vêtements. Il est grand et fort, il fume et il boit. Le capitaine qui l'a fait passer clandestinement dans Beyrouth admire sa capacité de boire (C, p. 38). Il est vêtu simplement. Le chauffeur de taxi qui le promène dans Beyrouth lui demande s'il est Palestinien (ce qui signifiait alors un pionnier de Palestine), lui expliquant ceci : « Tu es facile à repérer... à cause de tes habits. Ai-je vraiment l'air d'un pionnier? Borka se demanda-t-il, tout en se plaisant à l'idée » (C, p. 48). Alors que Gibly est décrit comme un gentleman, Borka a l'air d'un sauvage noble : « Grand et large d'épaule, et des cheveux en bataille lui donnaient une allure sauvage éblouissante qui capturerait le cœur » (C, p. 71). Chevalier errant ou héros, il ne gagne pas la main de la demoiselle qu'il a secourue avec tant de courage. Le lecteur cible se demandait sans doute pourquoi Borka n'a pas gagné le cœur d'Aliza au lieu de tomber amoureux fou de la danseuse de cabaret que Gibly, ancien amant de celle-ci, avait chassée.

Et dans la lumière scintillante de l'aube venant de l'Est, dans l'atmosphère des tombes remplie de fumée de cigarette, de parfum et de sueur, un pacte d'amitié venait de se conclure entre la belle danseuse et Borka, le pionnier, qui avait été entraîné dans une curieuse aventure et qui était sur le point d'atteindre la terre de ses rêves, Eretz Israël... (C, p. 76).

Nadya, la danseuse russe, se rend compte ce jour-là qu'elle n'a aimé aucun de ces anciens amants :

Ce jeune avec ses cheveux en bataille, dont le corps musclé et fort était simplement vêtu, mais dans lequel battait un cœur humain chaleureux et sensible, avait gagné son cœur et lui avait ouvert les portes du pays de l'amour (C, p. 129).

Un lectorat émergent

Qui était alors le lecteur visé? De toute évidence, ce n'était pas le travailleur socialiste, ni le membre de la commune ou du kibboutz, mais plutôt le citoyen, qui connaissait la littérature de masse et y avait accès. Effectivement, la littérature populaire décrite ici ne traite ni de la Commune, ni du Nouveau Juif, ni du travailleur et de ses problèmes. Elle traite de l'individu, de l'amour de la passion et de l'action de la métropole.

Yaacov Shavit remarque que c'est seulement à partir des années 1930 en Israël, avant la formation de l'État, que les circonstances socio-culturelles furent propices à la production de la littérature non canonique. Ce moment concorde avec le développement d'une société citadine en parallèle avec la « culture de masse » de l'Europe de l'Est. Les principaux exportateurs de littérature de masse étaient les immigrants polonais, et les scandales qu'ils causèrent en Israël ne les détournèrent pas de la nécessité de combler leurs besoins culturels et psychologiques⁴⁰. Pour illustrer notre propos, revenons à la protagoniste Aliza, qui est une bonne fille issue d'une riche famille de descendance germano-juive. Son père a liquidé son entreprise à Hambourg et immigré en Israël,

40. Yaacov Shavit, *op. cit.*, p. 206.

bien que ses amis, ses connaissances, sa famille et ses voisins lui manquaient continuellement. La Bourse, son café habituel, son Havana n° 9 et toutes ses autres habitudes, il n'y avait rien de tout ça ici (C, p. 13).

Il lit

l'éditorial du *Judische Rundschau*, et ils [les parents d'Aliza] discutent fiévreusement de la situation terrible en Allemagne. Puis, leur voisin, M. Bernstein, se joint à eux. Ils prennent le thé et le gâteau et jouent aux échecs, et si le docteur Friedrich passe faire son tour, ils jouent aux cartes (C, p. 12).

C'est là une scène typiquement bourgeoise, très étrangère à la culture sabra dominante. Il en va de même de leur maison sur le boulevard Rothschild, dotée de meubles allemands massifs et foncés et de chandeliers de cristal.

Ainsi, contrairement à la majeure partie de la littérature hébraïque de cette période, où la commune agricole se trouve en arrière-scène, *Captive* est une histoire typiquement urbaine, et il semble que la ville qui y est décrite soit bien connue du lecteur, y compris la plage (évitée par la culture dominante), qui sert de lieu romantique où les amants se promènent, mais qui est un endroit dangereux pour une jeune femme seule. En fait, le roman semble être plus en contact avec des lieux réalistes, qu'ils soient naturels ou urbains, que la plupart des romans publiés en langue originale à cette période.

Le roman est urbain, mais non simplement en raison du lieu et du cadre de l'action. C'est dans la grande ville que le danger guette la jeune femme innocente. Celle-ci est moderne, contrairement à sa sœur rurale de jadis, et sort avec qui elle veut, s'exposant au danger. *Fanny Hill*, plus en résonance avec les romans yiddish, représente le danger que la grande ville réserve à la paysanne, pauvre immigrante. Et il le fait de manière encore plus réaliste. Dans *Captive* intervient le *deus ex machina*, notamment lorsqu'il sauve Bertha, qui est de culture yiddish; par contre, Fanny, orpheline à 15 ans, est laissée à ses propres moyens sans que personne n'intervienne à sa place. Il serait exagéré de décrire

Cleland comme un militant de la réforme sociale, mais le roman est émaillé de passages décrivant la misère des classes défavorisées de Londres. Néanmoins, le modèle érotique ne se complait pas dans la souffrance, et la série de « maisons » où Fanny travaille sont toutes respectables et chaleureuses, tels de véritables foyers d'adoption avec une prétendue mère et des soi-disant sœurs.

La dichotomie village-ville est remplacée dans *Captive* par le couple Orient-Occident. Tel-Aviv représente l'Occident moderne : le crime se déroule à Jaffa, puis à Beyrouth et à Damas, où règnent le péché et le sexe. L'hôtel de Jaffa ainsi que les boîtes de nuit et les cafés de Beyrouth, grouillant de magouilleurs, sont sombres, plongés dans l'alcool et la fumée de cigarette et de houka. Notons aussi que cette image de Jaffa n'était pas différente dans la littérature hébraïque dominante, tout comme la représentation ambivalente de l'Oriental en tant séducteur et dangereux. Aliza revient sur son idée préconçue lorsqu'elle croit que Gibly est un Juif séfarade (pour être doublement déçue par la suite) : « Je ne savais pas qu'ils étaient si délicats. Je croyais qu'ils étaient grossiers » (*C*, p. 14). La dichotomie dans *Machista*, s'il y en a une, est celle de la campagne et de la métropole, mais les dangers se cachent dans la campagne, où les femmes du village sont aux prises avec les gangs cruels de trafiquants de Blanches, les hommes du village étant partis faire la guerre ou travailler.

Osé, mais jusqu'à quel point?

Les trois romans se ressemblent par leur style, principalement par l'effort qui est mis pour embellir l'action de descriptions « littéraires ». *Captive* ouvre sur un coucher de soleil poétique (*C*, p. 3). Par contre, et nous ne nous en étonnons pas, le texte est truffé de clichés et regorge de contresens en raison d'un usage incorrect de doublons figés et de cooccurrents éculés. Aussi, les euphémismes entraînent des contradictions absurdes, par exemple lorsque Cleland décrit comment Fanny est prisonnière du « enormous wedge⁴¹ » [l'énorme étai] de son

41. John Cleland, *op. cit.*, p. 134.

compagnon : « He had now fixed, nailed, this tender creature with his home-driven wedge, so that she lay passive by force, and unable to stir⁴². » [Il venait de fixer, clouer, cette tendre créature avec son étai enfoncé jusqu'à la garde, de sorte qu'elle était couchée de force, incapable de bouger.]

Kassim, le traducteur, a automatiquement remplacé « wedge » [étai] par « hammer » [marteau], sans doute en raison du verbe « nailed her »⁴³ [clouer] et des martèlements auxquels Fanny a immédiatement réagi. Tandis que Cleland offre quelques pensées sur la vie et le monde⁴⁴, Carmon, le traducteur, les résume en ce qui devient une série de clichés⁴⁵.

Comparativement à la littérature écrite en langue originale dans les années 1930, *Captive* contient plus d'occurrences du registre familier que *Fanny Hill* dans les années 1960. À regarder de plus près les usages incorrects en hébreu propres au parler quotidien typique, nous constatons que le locuteur est toujours un étranger. La servante du harem, Louise, écorche la langue, phénomène détectable par la forme de politesse à la troisième personne, qui n'existe pas en hébreu. Elle dit à Aliza : « Mademoiselle ne sera pas fâchée. Louise dit vrai. Georges aime Mademoiselle » (C, p. 27). Ainsi cohabite avec la langue soutenue générale un effort, dans la fin des années 1930, de simuler un dialogue, voire de caractériser les locuteurs à l'aide du dialogue. Ce procédé est absent de *Fanny Hill*, pas nécessairement parce que l'original l'a omis, mais parce que la traduction, même en périphérie, n'osait pas diverger de la norme. L'auteur original, H. Shunamit, ose beaucoup plus à cet égard que les deux traducteurs 25 ans plus tard.

Les deux traducteurs, mais surtout Kassim, ont des saillies de style soutenu. Le registre relativement élevé n'entre toutefois pas

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*, p. 150.

44. *Ibid.*, p. 8.

45. *Ibid.*, p. 5.

en contradiction avec les innombrables erreurs de typographie, d'orthographe et de ponctuation, laquelle est à l'avenant, mais généralement surabondante. Tout se passe comme si les traducteurs n'avaient pas pris le soin de se faire relire, et ne parlons même pas de révision. En fait, la combinaison du registre soutenu, truffé de doublons figés et de clichés « littéraires », le tout parsemé de coquilles et d'une ponctuation incorrecte et superflue, était quasiment la marque distinctive de la littérature populaire bon marché⁴⁶.

Les métaphores et les comparaisons figées ont une fonction tout à fait distincte : elles épurent le texte, servant d'euphémismes. Malgré les tentatives de viol qu'Aliza subit à répétition, le lexème du paradigme sexuel le plus explicite dans *Captive* est « shadeha », ses seins. Aucune autre précision ni description n'est donnée. Les points de suspension à la fin d'un paragraphe assument leur fonction traditionnelle suggérant le déroulement de l'acte sexuel⁴⁷.

Dans *Fanny Hill*, tant dans la version originale que dans la traduction en hébreu des années 1960, il n'y a aucune description explicite des parties anatomiques ni du coït, toujours dépeints à l'aide de comparaisons et de métaphores. La différence tient à la quantité et à la variété des termes en anglais, comparativement au vocabulaire limité du texte hébreu. Cela s'explique par (a) les lacunes dans le répertoire littéraire hébraïque; (b) un manque de créativité de la part des traducteurs en périphérie, et (c) le statut juridique du roman dans la périphérie. Voici une liste de métaphores que Cleland utilise pour les organes sexuels mâles, la plupart d'entre elles provenant du paradigme de la guerre : « his fierce erect machine, « his affair », « that capital part of man », « his drawn weapon », « his red-headed champion », « her blind favourite », « weapon of pleasure », « engine of love assaults », « his steed », « the pride of nature and its richest masterpiece », « stiff staring truncheon », « a Maypole of so enormous a standard », « an object of terror and delight »,

46. Nitsa Ben-Ari, *Suppression of the Erotic in Modern Hebrew Literature*, op. cit., p. 299.

47. *Ibid.*, p. 296-298.

« the king member », « his plenipotentiary instrument », « the genuine sensitive plant », « battering-piece », « a stately piece of machinery », « the stiff stake », « love's true arrow »⁴⁸.

Carmon n'essaie de recréer ni de reproduire littéralement aucun des syntagmes ci-dessus. Kassim, qui est poète, aurait pu faire preuve de plus d'éloquence, mais il se contente surtout de traductions littérales, bien que moins nombreuses. Notons que dans les traductions plus tardives du livre, datant de 1986 et de 1999, il y a une perte marquée de talent et de créativité à cet égard, comme si elles avaient pris les versions de Carmon et de Kassim pour les textes originaux. Bien que dans les années 1960 la manipulation de répertoires linguistiques et génériques aussi nouveaux dût présenter beaucoup de difficultés, dans les années 1980 et 1990, l'entreprise n'aurait pas dû poser de problèmes. Mais le livre avait déjà été marqué au fer blanc par l'opinion publique en tant que pornographie bon marché.

En ce qui concerne l'auteur-pseudotraducteur de la fin des années 1960, il est curieux de constater que le soldat des Forces de défense d'Israël âgé de 20 ans n'a pas fait preuve de plus d'inventivité ou d'audace⁴⁹. Il a trouvé que le livre n'en valait pas la peine. Quant à l'audace, lui aussi a dû puiser à la source des romans de gare existants⁵⁰. Morag, et plus tard Meged, n'avaient trouvé qu'un stock restreint de clichés tout faits et qu'ils utilisaient à répétition, sachant que leur public ne s'attendait à aucune innovation. Il semble que, loin d'aspirer à l'« originalité », les auteurs tout comme les lecteurs se fiaient à une entente tacite sur la banalité des expressions convenues du texte. Ainsi, ils pouvaient déchiffrer les « codes » bien connus, tant dans l'intrigue que dans la langue, sans distraction. Tahir Gürçağlar décrit une indifférence

48. John Cleland, *Memoirs of Fanny Hill*, Paris, Isidore Liseux, 1749, www.gutenberg.org/files/25305/25305-h/25305-h.htm (consulté le 1^{er} mars 2013).

49. Il n'a jamais pris son travail au sérieux et était étonné chaque fois qu'un homme lui confiait (apprenant que c'était lui qui se cachait derrière ce pseudonyme) que les carnets étaient sa source d'éducation sexuelle.

50. Telle la série *Patrick Kim*, écrite par « Bert Whiteford », axée sur l'aventure, le karaté et le sexe, et publiée par Shalgi dans la fin des années 1960.

semblable quant à l'« originalité » dans les histoires de détective traduites-adaptées en turc dans la première moitié du XX^e siècle⁵¹. Nous avançons que le manque d'originalité est une caractéristique inhérente au genre érotique populaire, une marque distinctive en quelque sorte.

Le modèle érotique

Il y a une grande différence entre les trois romans en ce qui a trait aux descriptions plastiques et à leur audace. *Captive*, à l'instar de sa contrepartie yiddish, abonde en « formules aguichantes », tandis que le sexuel demeure implicite. Aliza ne perd pas son innocence, qui est menacée à moult reprises, mais chaque fois sauvée à temps. Dans le livre de Cleland, depuis la disparition de l'amant de la protagoniste (à qui elle s'offre de son plein gré), toute l'action se déroule autour de plaisirs sexuels qui vont croissants et dont Fanny jouit ouvertement. Il y a ici une énorme différence dans l'attitude envers le sexe : Aliza Rosenthal n'aime pas le sexe pour le sexe et elle est malheureuse en captivité. En revanche, la nouveauté surprenante dans *Fanny Hill* — écrit 200 ans auparavant! — est que la protagoniste se délecte de sa situation. Elle aime le sexe. Seul son premier amant peut la sauver d'une vie qui lui procure luxe, argent (qu'elle épargne assez habilement), admiration et plaisirs de la chair. Conséquemment, une autre différence s'ensuit : les trois romans se terminent par la libération de la protagoniste, mais dans *Captive* et *Machista*, toute l'intrigue est structurée par les tentatives de secourir la demoiselle en détresse, alors que la « chute » et le « secours » ne sont qu'un cadre et, au mieux, un prétexte.

Les trois romans dépeignent de belles jeunes femmes en détresse d'un point de vue masculin. Néanmoins, la description de Fanny en tant que prostituée adorant le sexe ou celle de la chérie de Machista en tant qu'objet sexuel tranchent avec le portrait d'Aliza, fille capturée de force refusant de succomber à un sort pire que la mort. Bien qu'un

51. Şen haz Tahir Gürçağlar, « Sherlock Holmes in the Interculture: Pseudotranslation and Anonymity in Turkish Literature », *Beyond Descriptive Translation Studies*, Anthony Pym, Miriam Shlesinger et Daniel Simeoni [dir.], Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2008, p. 135.

certain degré d'humour traverse *Fanny Hill*, le roman *The Captive*, sur la traite des Blanches, en est totalement dépourvu. En fait, le traitement des femmes comme des esclaves ne commence pas avec l'Arabe, mais avec le père d'Aliza, homme tyrannique et égoïste qui prend sa femme pour une servante (C, p. 13). Dans *Captive*, même si l'histoire est écrite d'un point de vue masculin, le récit érotique est accompagné d'une voix critique, voire féministe.

La demoiselle en détresse était un modèle masculin : étant donné des contraintes que nous n'exposerons pas ici, la littérature hébraïque avait un caractère viril et excluait les femmes de tout rôle central en littérature, tant à titre d'auteure que d'héroïne. Les romans *The Captive* et *Fanny Hill* participent d'une littérature écrite par les hommes pour les hommes, ce qui explique la présence des motifs du risque, de l'aventure et du danger. Les aventures répondent également aux besoins de la culture locale : la petite Tel-Aviv provinciale de la fin des années 1930 est représentée comme une métropole débordant d'action et de magouilles, une véritable source d'intrigues dramatiques qui se ramifient jusqu'en Turquie, au Liban et en Syrie et interpellent la police locale et transfrontalière. Néanmoins, le modèle aura manqué de virilité et aura été remplacé par les Tarzan et karatékas occidentaux et par une pornographie obscène. C'est dans cette transition que la série *Machista* entre en jeu. Quant au modèle de la demoiselle en détresse, il ne disparaît pas, mais trouve sa place dans les romans d'amour destinés au lectorat féminin.

En ce qui a trait à l'acceptation de l'érotique, deux processus contradictoires surviennent dans les trente années s'écoulant entre la publication de *Captive* et de *Machista*. D'une part, il y a une certaine volonté du système littéraire à accepter les modèles osés et, lorsque les États-Unis et l'Angleterre lèvent l'interdiction sur les livres, les normes puritaines d'Israël commencent à progressivement changer. Par conséquent, l'érotique suggérée dans *Captive* s'est affirmée dans *Fanny Hill* et *Machista*. En même temps, ce type de romans était moins bien accepté en hébreu, ce qui a poussé les auteurs-traducteurs à se cacher derrière le masque de la littérature importée et à attendre aussi tard qu'en

1979, lorsque le livre de Dahn Ben-Amotz, *Screwing isn't Everything* [Il n'y a pas que la baise]⁵², finisse par légitimer la littérature érotique israélienne. Le lectorat d'Israël, amené par les vagues d'immigration après la création de l'État en 1948, était plutôt d'origine arabe; il n'avait aucune affinité avec le yiddish et ne cherchait pas l'équivalent hébreu de la *Schund* yiddish, mais plutôt les modèles étrangers eux-mêmes, qu'il avait connus dans son pays natal ou par le cinéma étranger. Les histoires de détectives, d'action, de cow-boys ou de sexe en hébreu ne semblaient pas plausibles. De surcroît, faire de Tel-Aviv et de Jaffa des imitations de Londres, de Tokyo et de Bangkok n'a fait qu'éperonner le désir de retrouver ces « vraies » villes dans les romans.

Ironiquement, comme les années 1960 connurent une demande accrue en modèles virils, des culturistes tels que Machista et les héros des péplums pouvaient assumer la fonction de contreparties populaires des héros bibliques de la culture dominante.

Synchronie, diachronie : quelques mots pour conclure

Même si nous n'avons pas étudié les cas d'auto-censure dans la littérature érotique de la culture dominante, l'examen de la littérature populaire sur une période de trente ans correspondant à la formation d'une jeune culture a révélé plusieurs aspects qui permettent de mieux comprendre le fonctionnement des modèles littéraires.

La demoiselle en détresse était un modèle de pornographie douce, largement acceptée du grand public. L'auto-censure, également pratiquée en périphérie, a fait en sorte que le modèle n'était pas trop osé, même dans ses manifestations des années 1960. Le fait qu'il a fini par être confié à des amateurs n'a rien ajouté à sa « qualité » ni à son « originalité », mais n'a toutefois pas nui à sa popularité. Au contraire, cela a peut-être contribué à son attrait.

52. Dahn Ben-Amotz, *Ziyunim zeh l'o hakol*, Tel-Aviv, Mezuy'ot, 1979, 493 p.

Le modèle érotique, comme nous le constatons, était plus volontiers accepté lorsqu'il était encore en lien avec ses sources yiddish. La traite des Blanches était un sujet brûlant et un phénomène culturel menaçant au début des années 1900, et sa représentation littéraire est devenue très populaire tant en Europe qu'en Amérique. Les romans de gare yiddish l'ont introduite dans la littérature hébraïque populaire, qui a servi d'intermédiaire. Le modèle a graduellement perdu son attrait en raison de l'opposition croissante que la littérature yiddish et ses thèmes ont rencontrée. En revanche, il a connu un nouvel essor lorsqu'a été levée l'interdiction sur les livres et, conséquemment, que les modèles érotiques ont été introduits par l'importation directe des sources britannique, italienne et surtout américaine⁵³.

Quant aux *habitus* des écrivains, nous avons traité de l'écrivain-traducteur professionnel, du traducteur-pseudotraducteur professionnel et de l'auteur amateur — le soldat des Forces de défense d'Israël qui écrit des récits érotiques populaires dans ses temps libres. Nous sommes passée de l'immigrant féru de littérature yiddish à l'écrivain-traducteur israélien familier avec ici et là-bas, s'adressant à un lecteur qui n'est pas nécessairement un sabra. Puis, nous avons décrit les jeunes auteurs amateurs nés en Israël, dont des écrivains en devenir, s'« amusant » avec un modèle bien connu, voire suranné, dans le seul but de gagner un peu d'argent de poche.

La transformation du public cible est intéressante quant à la manière dont un lectorat se constitue et évolue d'une tranche plus « étroite » de la population, notamment les nouveaux arrivants, vers un public plus large, mais non encore « général », à une époque où la littérature érotique n'est pas tout à fait légitime et ne le sera que dans les années 1980.

53. Le modèle a suscité un intérêt renouvelé dans la littérature israélienne passée et actuelle, ce dont témoigne la publication de plusieurs livres (autres que des fictions) sur le sujet de la traite des femmes hier et aujourd'hui. Voir par exemple Isabel Vincent, *Bodies and Souls: The Plight of Three Jewish Women Forced into Prostitution in the Americas*, New York, William Morrow, 2005, 276 p.



Sabine Kraenker et
Ulla Tuomarla
Université de Helsinki

De *Passion simple* à *Se perdre*,
de *Passion simple* à *Puhdas intohimo*¹

Se perdre² d'Annie Ernaux, publié en 2001, est le journal réel d'une passion amoureuse, celle qui avait inspiré le récit autobiographique *Passion simple*³. Le journal intime de « vérité crue » est ainsi à la base du récit paru lui en 1991. Le récit *Passion simple* a lui-même été traduit en finnois sous le titre *Puhdas intohimo*⁴ en

1. Nous remercions Pierre Simonis (communication personnelle) pour ses remarques pertinentes sur l'érotisme dans les textes d'Annie Ernaux.

2. Annie Ernaux, *Se perdre*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2002 [2001], 293 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *SP*.

3. Annie Ernaux, *Passion simple*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1991, 77 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PS*.

4. Annie Ernaux, *Puhdas intohimo*, traduit en finnois par J.-P. Roos et Anna Rotkirch, Helsinki, Éditions WSOY, 1996, 106 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PI*.

1996, titre que l'on pourrait traduire en français par « passion propre », propre dans le sens où il s'agirait dans le livre d'évoquer seulement la passion amoureuse, pure et exempte de tout autre sentiment. Notre objectif est de voir comment le journal décrit la passion amoureuse, comment le récit retravaille celle-ci et, enfin, comment la traduction en finnois la rééclaire dans une autre langue et une autre culture.

En quoi peut-on considérer que les textes choisis représentent des textes érotiques? Tout d'abord, on constate que les titres *Passion simple* et *Puhdas intohimo* ainsi que le contenu des livres renvoient clairement à la thématique de la passion amoureuse, qui elle-même laisse supposer des scènes ou des descriptions érotiques. Or, ce qui est intéressant et visible d'emblée, est que ni *Passion simple*, ni sa traduction en finnois ne contiennent la moindre trace de scène érotique, à l'exception de celle de la première page. De la même manière, la description des corps comme celle de l'amant, qui serait attendue dans ce type de thématique, est absente. Toutes les scènes érotiques et le contenu émotionnel de la passion se retrouvent, à l'état brut, dans *Se perdre*, c'est-à-dire dans le document que constitue le journal intime. Pourtant, la perception de la force érotique de l'histoire n'est pas absente de *Passion simple*. On y trouve aussi quelque chose d'un tabou, relevant de l'obscène même, dans la façon de révéler à quel point l'auteure (personnage) principale devient obsédée par cet amant. Cet acte de révélation⁵ participe à la honte vécue par l'auteure elle-même en rétrospective :

Maintenant que je suis allée au bout de cette nécessité, je regarde les pages écrites avec étonnement et une sorte de *honte*, jamais ressentie — au contraire — en vivant ma passion, pas davantage en la relatant. Ce sont les jugements,

5. On retrouve cette même idée d'interdiction sociale et de honte liées à l'acte de révélation dite « compulsive » chez Marguerite Duras, qui a d'ailleurs elle aussi écrit deux fois sa passion pour un homme étranger : *L'amant* (Paris, Éditions de Minuit, 1984, 145 p.) et *L'amant de la Chine du Nord* (Paris, Gallimard, 1991, 240 p.). Pour une étude sur la réécriture et sur les affinités entre Duras et Ernaux de ce point de vue, voir Cathy Jellenik, « Rewriting rewriting. Marguerite Duras, Annie Ernaux, and Marie Redonnet », *Currents in Comparative Romance Languages and Literatures*, vol. 156, New York, Peter Lang, 2007, 211 p.

les valeurs « normales » du monde qui se rapprochent avec la perspective d'une publication (*PS*, p. 69 [nous soulignons]).

Dans le texte *Passion simple*, la narration est donc centrée sur l'attente de l'amant, de ses coups de téléphone et de sa venue. L'interdiction sociale se situe davantage sur cette folie documentée dans le détail que sur le fait d'avoir des rapports sexuels avec un homme marié. L'impasse est faite sur les moments où il est présent. Par exemple, et de manière tout à fait étonnante, mention sera faite du trou dans le tapis occasionné par une cafetière bouillante posée malencontreusement lors de son passage, alors que pas une seule description ne sera donnée de la rencontre entre les amants à ce moment-là (*PS*, p. 28-29). Le texte se concentre donc sur la montée du désir chez la narratrice et sa chute, fait l'impasse sur les scènes érotiques, mais il n'en perd pas pour autant son aspect suggestif pour le lecteur, cette suggestion connotant le texte de manière érotique.

Deux parcours chronologiques sont possibles dans notre étude : ou bien suivre l'ordre chronologique dans lequel ces textes ont été écrits dans la réalité, c'est-à-dire d'abord le journal intime puis le récit, ou bien suivre l'ordre chronologique de publication. Afin de respecter la démarche d'Annie Ernaux, nous avons choisi de privilégier l'ordre de publication.

De *Passion simple* à *Se perdre* — Remarques générales

La première remarque concernant *Passion simple* porte sur le contexte de sa publication. L'histoire avec le diplomate russe se termine le 16 novembre 1989 lorsqu'Annie Ernaux apprend, en téléphonant à l'Ambassade d'URSS à Paris, que ce dernier a quitté la France pour Moscou la veille. Le récit de cette aventure est publié quelques années plus tard, alors qu'Ernaux a revu une seule fois l'amant, le 20 janvier 1991. La proximité entre les événements vécus et leur narration publiée ainsi que la protection nécessaire de l'identité du diplomate russe afin de respecter sa carrière et sa vie privée sont certainement pour quelque

chose dans le contenu du récit. Ernaux le dit d'ailleurs clairement dans une note en bas de page de *Passion simple* :

Cet homme continue de vivre quelque part dans le monde. Je ne peux pas le décrire davantage, fournir des signes susceptibles de l'identifier. Il « fait sa vie » avec détermination, c'est-à-dire qu'il n'y a pas pour lui d'œuvre plus importante à élaborer que sa vie. Qu'il en aille autrement pour moi ne m'autorise pas à dévoiler sa personne. Il n'a pas choisi de figurer dans mon livre, mais seulement dans mon existence (*PS*, p. 33).

Dans ce récit, la pudeur et le principe de précaution sont donc de rigueur. *Se perdre*, publié plus de dix ans après les faits, se trouve dans une sorte de délai de prescription : « J'ai conscience de publier ce journal en raison d'une sorte de délai de prescription intérieure, sans souci de ce que lui, S., éprouvera » (*SP*, p. 16). Ce délai de prescription n'est pas juridique, mais personnel. Il laisse de côté le droit de veto de l'amant et en cela l'attitude de l'auteure a beaucoup évolué entre la parution des deux textes. Ainsi, entre *Passion simple* et la publication du journal intime, l'amant a perdu son droit à la parole ou plutôt la narratrice a gagné le sien. Pendant des mois, l'amant a dicté les rendez-vous et la direction que devait prendre l'histoire d'amour, de ses débuts à son terme; dix ans plus tard, c'est la narratrice qui semble avoir gagné le droit de dire l'histoire telle qu'elle l'a vécue. Elle se réapproprie l'histoire, ce n'est plus celle de l'amant et la sienne mêlées, mais la sienne propre.

La deuxième caractéristique de *Passion simple* est son extrême brièveté (77 pages), alors que le journal fait 377 pages (les deux textes sont publiés chez Folio Gallimard, donc dans un format comparable). Cette brièveté est accentuée par des retraits dans la mise en page, de grands blancs entre certains paragraphes et des notes en bas de page, procédés complètement absents du journal et problématiques du point de vue de la définition du genre textuel. Les retraits dans la mise en page correspondent à des sortes de listes, de prises de notes que l'auteure aurait faites lorsqu'elle vivait son histoire avec l'amant, alors que les reprises normales à la ligne sont des commentaires, encore que cette

distinction ne soit pas claire. Par exemple, comment faire la distinction à la page 27 entre le texte en retrait et la suite du texte? :

Les chansons accompagnaient et légitimaient ce que j'étais en train de vivre.

dans les journaux féminins je lisais d'abord l'horoscope. il me prenait l'envie de voir sans délai tel film dont j'étais persuadée qu'il contenait mon histoire [...] (PS, p. 27).

La liste existe aussi dans le journal (*SP*, p. 54), mais elle est faite dans un souci de retrouver la chronologie de la rencontre et des premiers rapprochements, comme une sorte de mise en archives de l'amour. Les listes de *Passion simple* correspondent davantage à des tentatives de généralisation de tout ce qu'on peut faire lorsqu'on est fou amoureux. Dresser ces listes n'enlève pas, bien sûr, la jouissance de retrouver les émotions liées à ces activités ou l'appel au partage avec le lecteur de ce que chacun fait dans cet état émotionnel, de façon plus ou moins universelle. Pourtant, l'émotion est clairement moins palpable à travers les listes de *Passion simple* qu'à travers la tentative de reconstitution des premières rencontres en URSS faite grâce aux listes de *Se perdre*.

Les notes en bas de page sont elles aussi hétéroclites. Elles rassemblent des commentaires personnels très intimes (« j'ai souvent l'habitude de mettre en balance un désir et un accident » [PS, p. 18]); elles renvoient à un sondage effectué dans un magazine (PS, p. 26) ou à des films (PS, p. 39), à un tableau (PS, p. 50); ou bien encore elles font un commentaire métatextuel sur l'œuvre en train de s'écrire et sur ses principes de construction (PS, p. 33, 66-67).

Ces procédés nous semblent brouiller l'appartenance au genre textuel de l'œuvre. Aucun sous-titre ne classe l'œuvre officiellement dans un genre, mais le contenu la place dans le genre du récit autobiographique. Cependant, la présentation du texte (retraits, notes) le classe dans le genre du récit sociologique, où la narratrice serait à la fois celle qui raconte son expérience passionnelle et son propre exégète. Annie

Ernaux l'explique d'ailleurs elle-même dans son texte (*PS*, p. 30-31), où elle souligne le fait d'avoir vécu sa passion sur le mode romanesque et de l'écrire ensuite sur le mode du témoignage et de la confiance, ou encore du procès-verbal, ce qui indique son souci d'objectivité, de distance et de généralisation par rapport au vécu. Elle « accumule », comme elle le dit, « les signes d'une passion », en espérant par cet inventaire « atteindre la réalité de cette passion » (*PS*, p. 31).

Le journal, quant à lui, se présente sous la forme d'un journal intime daté. Cela nous amène à une autre considération qui concerne la durée temporelle décrite dans les textes. *Passion simple* débute « [à] partir du mois de septembre l'année dernière » et se termine en février 1991 (*PS*, p. 71) dans une postface. Le texte est précédé d'une sorte de préface portant sur un film X visionné par la narratrice. *Se perdre* commence en septembre 1988 et se termine le 9 avril 1990. Le journal est précédé d'une préface écrite en automne 2000. La durée décrite n'est donc pas tout à fait la même, puisque *Passion simple* clôt la description de la passion plusieurs mois plus tard.

Passion simple évoque dans ses deux premiers tiers la passion, et dans son dernier tiers la période qui suit le départ de l'amant, tandis que le journal consacre moins d'un quart de l'espace à décrire la période post-rupture. Étant donné le nombre beaucoup plus important de pages du journal, l'effet sur le lecteur est clair : il lui semble que *Se perdre* est essentiellement consacré à la description de la relation amoureuse et que la partie qui suit le départ de l'amant est un peu facultative et factice, dans le sens où le lecteur a l'impression d'avoir déjà eu assez de descriptions de la souffrance de la narratrice avant le départ de l'amant et que ce départ effectif hors de France ne pourra plus faire beaucoup croître la souffrance. La perte irrémédiable était déjà inscrite depuis longtemps dans les modalités de la relation et ne constitue pas une surprise. D'ailleurs, le journal s'arrête sur l'entrée où il est dit que « je m'éveille avec une sensation inexplicable de bonheur » (*SP*, p. 376), c'est-à-dire sur ce qui correspond à un début de guérison, tandis que *Passion simple* continue sur le même mode sur lequel était décrit l'amour. Par exemple, les retraits dans la mise en page avec les listes de

ce que la narratrice fait après le départ de l'amant (p. 54 et suiv.) sont à mettre en parallèle avec les listes de ce qu'elle faisait au début de la relation amoureuse.

Enfin, les initiales qui désignent l'amant ne sont pas les mêmes : « A » dans *Passion simple*, la première lettre de l'alphabet, sans chercher davantage, pour ne pas dire « X ». Et « S » dans *Se perdre*, qui fait penser au prénom russe Sergueï⁶. Le texte glisse vers une perte d'anonymat. Même si Ernaux dit un peu autre chose :

Également pour désigner l'objet de ma passion, S. Non que je crois préserver ainsi son anonymat — illusion assez vaine —, mais parce que la déréalisation conférée par l'initiale me semble correspondre à ce que cet homme a été pour moi : une figure de l'absolu, de ce qui suscite la *terreur sans nom* (*SP*, p. 15).

Ce qui correspond à une déréalisation pour elle, à une perte de réalité et de contenu, correspond exactement à l'inverse pour un lecteur qui a lu dans un premier temps *Passion simple*, puis plus tard *Se perdre* : l'amant si inconsistant du récit, qui n'a droit à aucune description physique ni à aucune description de scène de rencontre, qui n'a pas de nom ni une initiale signifiante pour le désigner (sauf peut-être « A » comme amant), prend d'un coup, dans le journal, une épaisseur à travers un prénom qu'on peut deviner, puis des descriptions charnelles qui vont suivre.

Érotisme et pornographie

Passion simple s'ouvre sur la mention d'un film pornographique. C'est la première fois que la narratrice en voit un. Elle le visionne à la télévision. La même scène est relatée dans le journal, mais de manière très différente puisqu'elle n'est pas placée dans une position privilégiée, en ouverture du texte, comme dans *Passion simple* et qu'elle est rapportée en quelques mots ainsi que les effets du film sur la diariste. Entre les deux, l'attitude de l'auteure face à la thématique sexuelle a

6. On note en passant la translittération françaisante du prénom russe en caractères latins. En finnois, par exemple, ce prénom donnerait Sergeï.

changé, puisque le même évènement ne sera pas présenté ni traité de la même manière dans les deux textes. C'est ainsi que l'on passe d'un compte rendu très banal :

Regardé sans décodeur un film X à Canal +, pour la première fois. Surprise au début de voir (très bien, surtout quand la caméra est proche) ces sexes en gros plan. [...] L'image la plus troublante demeurant toujours celle où l'homme éjacule sur le ventre de la femme [...] (*SP*, p. 236-237),

à une description bien plus détaillée et à son effet sur la spectatrice :

La queue est réapparue, entre les mains de l'homme, et le sperme s'est répandu sur le ventre de la femme. On s'habitue certainement à cette vision, la première fois est bouleversante [...] (*PS*, p. 12).

La presque totalité des textes d'Annie Ernaux sont accompagnés de préfaces ou de postfaces, ce qui rend le lecteur d'Ernaux attentif à l'ouverture de chacun de ses textes, car il sait qu'il va y trouver un métatexte lui indiquant le contrat de lecture qu'il doit suivre. Or dans cette ouverture, Ernaux nous relate ce qu'elle a vu dans une scène pornographique et qui a provoqué chez elle stupeur et angoisse, ainsi « qu'une suspension du jugement moral » (*PS*, p. 13).

Ce moment est le seul du texte où se trouve évoquée une scène d'amour sexuel dans un récit qui se veut par ailleurs être celui d'une passion. Encore cette scène est-elle complètement déconnectée de la passion avec l'amant. Il ne s'agit pas de raconter une scène d'amour avec l'amant ni un film pornographique visionné avec lui, mais un film regardé seule à la télévision. Ce qu'il y a d'intéressant dans ce passage est que le film X est regardé sans décodeur et reste donc sans paroles. Pourtant, la force des images suffit. On comprend l'analogie avec la narration de l'histoire de la passion qui va commencer à la page qui suit; l'histoire réelle a provoqué chez la narratrice stupeur et angoisse et elle n'a pas eu le moindre jugement moral sur sa propre position de femme soumise à sa passion et aliénée. Mais aussi, l'écriture de cette passion partagée avec le lecteur devrait provoquer chez lui les mêmes émotions que chez Ernaux. Enfin, une fois posé, dès le début du texte et

clairement, qu'il s'agit d'une association et d'un rapprochement entre l'écriture et l'amour charnel, évoqué ici sous l'angle de la relation la plus crue à travers un film pornographique, il devient inutile de revenir sur les scènes d'amour charnel, car on a bien compris que c'est de la stupeur et de l'angoisse provoquées par la sexualité et son accomplissement parfait que sont nés l'écriture et le désir de partager cette expérience avec un lecteur. Le lecteur devient alors le même voyeur qu'Ernaux face au film X. Il est dans la même position qu'elle et vit la même stupeur et la même angoisse, ainsi que la même suspension du jugement moral lorsqu'il lit le récit de sa passion.

Peut-il y avoir une scène plus claire que la scène de la préface qui souligne la fascination et l'aliénation liées au mouvement du sexe de l'homme allant et venant dans celui de la femme, ce gros plan que l'on voit difficilement soi-même, mais que l'on ressent comme une évidence qui nous lie ou non, à la folie, à un partenaire? À partir de là, inutile de redire la scène avec d'autres mots ou des variations, inutile de l'habiller de parures sentimentales, érotiques ou romanesques, car on sait bien de quelle scène il est question. Restent à expliquer les sentiments, les émotions, les gestes et les pensées qui ont entouré les moments de retrouvailles. Eux sont dicibles, non coupés des mots comme dans le film X. Pour le reste, dans la scène de l'accouplement, on est dans l'impossibilité de décrire avec des mots ce qui se sent lorsqu'un corps est amarré à un autre corps pour une durée que l'on sait limitée et dans des sensations que jamais les mots ne pourront vraiment transcrire.

Dans le journal, la scène n'a aucune position privilégiée; elle se trouve dans la seconde moitié du livre (*SP*, p. 236-237). Il est dit de cette scène qu'elle n'est pas érotique, car sans paroles. Mais une mention intéressante est faite, laquelle nous ramène au dispositif préfacier de *Passion simple* et au contrat de lecture proposé au lecteur : « Voir faire est beaucoup plus performatif qu'imaginer faire à partir des mots » (*SP*, p. 236). Il s'agit de donner à voir la scène, source de toutes les émotions et réduite à son déroulement le plus basique pour être bien davantage dans l'ordre de la réalité qu'avec des mots qui décriraient de manière suggestive une même scène et l'habilleraient d'apprêts

inutiles. Cette scène, tirée d'un film pornographique, et cela renforce encore sa neutralité émotionnelle, est la scène nécessaire et suffisante pour camper le propos du livre, son sujet et son style. Il s'agit de donner une description générale de la passion, d'un point de vue féminin. Il s'agit de montrer une femme amoureuse qui attend passivement de revoir régulièrement son amant et il s'agit de montrer les effets de la passion sexuelle sur un individu, non pour en tirer une morale, mais au contraire pour montrer que, d'une part, c'est un luxe de vivre une telle passion et que, d'autre part, elle peut être vécue par chaque individu d'une manière plus ou moins identique.

Si les scènes érotiques sont absentes de *Passion simple*, le journal quant à lui est parsemé de diverses scènes érotiques (*SP*, p. 149, 225, 296, etc.) et il n'est donc pas indifférent que la narration de *Passion simple* s'ouvre et se cristallise autour de cette scène unique et pornographique, tandis que le journal intime multiplie la relation des scènes érotiques. Mais la visée première du journal est différente. Dans les deux textes, l'écriture est une tentative de revivre la passion et aussi de la comprendre. La première écriture, celle du journal intime est là surtout pour laisser des traces écrites de ce qu'on vient de vivre au jour le jour. Elle est à la fois analyse de ce qui est vécu et description. On y trouve beaucoup de scènes érotiques, car ce sont elles dont on a envie de se souvenir. Mais il y a de la pudeur aussi par rapport à ces scènes. Elles auraient pu être plus crues ou plus longues et détaillées. Au bout du compte, en effet, on sait assez peu de choses sur les sensations pendant l'amour et peu de choses aussi sur ce qui s'est passé entre les amants. L'ensemble est davantage suggéré : quelques positions sont nommées, quelques maladdresses, quelques évolutions dans le temps. Cependant, toute personne ayant vécu une passion sexuelle comblera sans difficulté les absences de description du texte et se contentera de ce qui est évoqué elliptiquement comme :

Quatre fois l'amour de manière différente. (Chambre, sodomie, après beaucoup de lentes caresses — canapé du bas, missionnaire, tendre aussi — chambre, si émouvante, « je vais mettre mon sperme sur ton ventre » — le canapé

en levrette, si bien accordée). Un infini besoin du corps de l'autre, de sa présence (*SP*, p. 171).

La disposition des scènes érotiques est également particulière : on en trouve beaucoup au début du journal puis plutôt vers la fin.

Les scènes érotiques du début servent à mettre en mots la découverte du corps et du plaisir avec l'autre. Celles beaucoup plus tardives sont présentes pour mettre l'accent sur la perfection atteinte entre deux corps et deux esprits qui se connaissent mieux. Entre ces deux moments, il n'est pas nécessaire d'écrire les scènes quand on les a dans la peau. L'écriture porte davantage sur l'observation de soi et la souffrance. Le plaisir du corps est inénarrable. On notera simplement le regard bienveillant de la narratrice face aux chaussettes gardées pendant l'amour, regard bienveillant sur celui qui donne le plaisir. Attachement aussi, d'où le besoin d'évoquer les souffrances de l'attente et de la distance, au jour le jour. C'est une manière de garder quelque chose du présent (comme en évoquant les scènes érotiques) et de dire cette souffrance annexe, mais inévitable et qui prendra, au fil de la relation, de plus en plus de place, plus l'amant s'éloignera, gentiment certes, mais fermement. Finalement, la narration de la souffrance aura le dessus par rapport à la narration érotique et à celle de l'amour heureux.

De Passion simple à Puhdas intohimo — La traduction en finnois

Dans sa postface, l'un des traducteurs finlandais (car c'est un couple homme et femme), Jeja-Pekka Roos, professeur de sociologie à l'Université de Helsinki explique le titre du récit traduit :

Passion simple cherche à illustrer un phénomène que le sociologue anglais Anthony Giddens appelle une « relation pure », donc une relation qui dépend uniquement des sentiments de l'individu et dont la signification se base uniquement sur l'intensité de ces sentiments. Une relation pure (*puhdas* en finnois, *clean* en anglais) est donc en principe complètement indépendante d'autres obligations, de

dépendances telles qu'elles s'imposent par la parenté ou le mariage (*PI*, p. 101 [nous traduisons]).

La traduction finnoise du titre est fidèle à la notion originale de Giddens, *puhdas* signifiant précisément *clean* en anglais. Un traducteur qui n'aurait pas connu le contexte sociologique, aurait probablement traduit le mot « simple » du français par *yksinkertainen* en faisant disparaître ainsi une allusion probable à la théorie de Giddens. Déjà le titre à traduire nous fait donc comprendre combien l'identité du traducteur est importante et a un impact sur les solutions choisies. Si au moment de la lecture du titre de l'ouvrage la connexion sociologique peut passer inaperçue, la lecture sociologique du texte d'Ernaux est en revanche explicitée (et argumentée) dans la postface de Roos. Cette façon dont un des traducteurs contextualise l'ouvrage en question souligne sa position de sociologue vis-à-vis du récit. Constatons d'emblée qu'il s'agit en l'occurrence de traducteurs non professionnels; les deux personnes sont sociologues et leur lecture est colorée par cette orientation sociologique. Cela nous amène à questionner de façon plus générale l'identité du traducteur et sa voix dans le texte traduit, problématique posée, entre autres, par Barbara Folkart dans *Le conflit des énonciations*⁷.

Pour des raisons de symétrie, nous aussi avons choisi de traiter la problématique de la traduction de cet ouvrage en finnois essentiellement d'un point de vue traducto-sociologique. Par conséquent, nous nous intéresserons en premier lieu à l'identité des traducteurs et à leur voix dans le texte traduit, mais aussi à la stéréotypie culturelle de la féminité et de la femme amoureuse, thème central dans le récit et dont on peut supposer que les traducteurs sont doublement connaisseurs : par leur propre vécu (en tant que femme dans le cas d'Anna Rotkirch) et par leur formation sociologique⁸. Les questions que nous proposons de

7. Voir Barbara Folkart, *Le conflit des énonciations*, Cadiac, Les éditions Balzac, 1991, 481 p.

8. Anna Rotkirch a beaucoup écrit sur la sexualité féminine, la maternité et le statut de la femme dans différentes sociétés, notamment la Russie contemporaine. Voir Elina Haavio-Mannila, Anna Rotkirch et Osmo Kontula, « Contradictory Trends in Sexual Life in St. Petersburg, Estonia and Finland », Aleksandar Stulhofer et Theo Sandfort [dir.], *Sexuality and Gender in Postcommunist Eastern Europe and Russia*, New York, London et Oxford, The Haworth Press, 2005, p. 317-363.

poser concernent la voix du traducteur dans le texte et son impact sur le portrait de la narratrice « je » du récit, supposée être Annie Ernaux elle-même. Étant donné que la thématique du récit est sexuelle, on peut supposer que le(s) sexe(s) du traducteur n'est pas un détail insignifiant. Dans le cas qui nous occupe, il est donc question d'un couple qui traduit. La question de l'identité culturelle de la narratrice sera traitée à la lumière de différents choix langagiers concrets faits par les traducteurs, choix qui, verrons-nous, épousent en majorité les lois universelles de la traduction, notamment celle de la *standardisation*, énoncée par Gideon Toury :

en traduction, les relations textuelles ayant cours dans l'original sont souvent modifiées, parfois jusqu'à être totalement outrepassées en faveur de choix [plus] habituels provenant du répertoire cible⁹.

En d'autres termes, la tendance à standardiser dans le processus de la traduction signifie que le texte d'arrivée est souvent un peu moins original que le texte source et moins original que d'autres textes non traduits.

Prenons deux exemples concrets du texte étudié. Premier exemple : la scène porno qui ouvre *Passion simple* contient la mention d'une silhouette de femme en guêpière. Dans la traduction finnoise, la guêpière est devenue *alushousut* [littéralement : *sous-pantalon*]. Conformément à la règle de la standardisation, les traducteurs ont opté pour un mot on ne peut plus neutre, parfaitement asexué, car le terme *alushousut* peut désigner indifféremment un sous-vêtement féminin ou masculin. Bref, la traduction en finnois a fait perdre la connotation fortement érotique de l'habit. Deuxième exemple : la narratrice raconte le plaisir qu'elle trouve à se procurer différents habits, moyen d'anticiper la rencontre avec l'amant :

Les seuls moments heureux en dehors de sa présence étaient ceux où j'achetais de nouvelles *robes*, des boucles d'oreilles,

9. Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995, p. 265 [nous traduisons].

des bas, et les essayais chez moi devant la glace, l'idéal, impossible, consistant en ce qu'il voie à chaque fois une toilette différente (*PS*, p. 22 [nous soulignons]).

Encore une fois la traduction finnoise neutralise certaines unités lexicales du texte d'origine liées spécifiquement à la toilette féminine :

Ainoat hetket jolloin olin onnellinen kun hän ei ollut paikalla olivat ne, jolloin ostin uusia vaatteita, korvakoruja, *sukkahousuja* ja kokeilin niitä kotona peilin edessä, mahdottomana tavoitteenani että hän näkisi minut joka kerran eri asussa (*PI*, p. 20 [nous soulignons])¹⁰.

Les robes sont devenues des vêtements, les bas des collants, ce qui n'est pas la même chose.

Nos exemples de la guêpière, de la robe et des bas mettent le doigt sur les stéréotypes culturels et sur la problématique liée à la narratrice « je » : comment se comporte la femme française et comment se présente-t-elle face à son amour? La lectrice finlandaise peut-elle se reconnaître dans cette femme ou y a-t-il quelque chose qui lui paraît étranger dans son comportement? S'il est vrai que les Finlandaises ne portent une guêpière que très exceptionnellement, les professionnelles du sexe l'utilisent couramment (supposons-nous) et de toute façon le mot a un équivalent exact en finnois : *korsetti*. À notre avis, il est peu souhaitable de dévêtir le texte de ces mots qui portent une connotation érotique, car la narratrice se veut féminine au point de se ridiculiser elle-même. Ces mots spécifiquement liés à la toilette féminine, lesquels sont en fin de compte peu nombreux dans ce texte (nous reviendrons sous peu sur la question du style de l'écriture d'Ernaux), sont d'autant plus significatifs parce que rares. Le choix des traducteurs-sociologues de les neutraliser serait-il influencé par des usages culturels finlandais? Les Finlandaises ne portent-elles jamais de bas? Même si on supposait qu'effectivement les bas sont plus rares en Finlande qu'en France — rien qu'à cause du climat! — on peut en acheter dans les grands

10. « Les seuls moments où j'étais heureuse quand il n'était pas là étaient ceux pendant lesquels j'achetais *des vêtements*, des boucles d'oreille, *des collants* et les essayais devant la glace chez moi, ayant comme but impossible... » [nous traduisons]

magasins et donc affirmer qu'il n'est pas question ici de portraiturer une femme finlandaise typique, mais une femme passionnée qui prend minutieusement soin d'elle pour son amant.

La neutralisation des termes désignant divers détails vestimentaires de la narratrice dans la traduction en finnois pourrait laisser supposer que les traducteurs ont consciemment choisi de domestiquer ce texte selon leur vue de la féminité à la finlandaise. Vu l'ensemble du texte, on constate néanmoins que les *realia* occupent un rôle important dans la traduction, et donc l'objectif général de la traduction n'a clairement pas été de transposer ce récit en Finlande. Comme le récit en finnois se passe en France, on comprend encore moins les raisons pour lesquelles la femme française n'a plus ses robes et ses bas. Différents indices (calques) dans le texte en finnois montrent que le texte n'a pas subi une adaptation culturelle forte : nombreux sont les toponymes qui apparaissent dans la version finnoise, tels que la station de l'Opéra (*PI*, p. 19), le Boulevard des Italiens, le Parc de Sceaux, le Bois de Vincennes (*PI*, p. 48), Fontainebleau, Deauville (*PI*, p. 52), le Boulevard Voltaire (*PI*, p. 67), Malesherbes (*PI*, p. 76), le tunnel de la Défense, l'Étoile, Nanterre, le Pont de Neuilly (*PI*, p. 90) ou Auber (*PI*, p. 62) sont mentionnés sans explication. La chanson reste une « chanson » (*PI*, p. 27), comme cette tradition musicale française est relativement connue et que le terme n'a pas d'équivalent en finnois. Pareillement, le refrain « c'est fatal, animal » de Sylvie Vartan est cité textuellement et sans traduction à la même page. Des noms propres désignant des célébrités, des journaux ou des séries télévisées apparaissent assez fréquemment dans le texte finnois : *Le Monde* (*PI*, p. 87), *Marie-Claire* (*PI*, p. 26), Alain Delon (*PI*, p. 92), Santa Barbara (*PI*, p. 33), etc. Parmi les références les plus opaques, on trouve le R 25 qui désigne la voiture de l'amant et le R.E.R., sigle qu'on ne suppose pas généralement connu non plus du public finlandais. Il est devenu clair que le récit se passe en finnois sur un terrain français. Du point de vue de ce choix global, le choix de neutraliser les habits féminins en finnois n'est pas cohérent. Étant donné qu'Ernaux compte parmi les écrivaines qui soulignent la spécificité du sexe

féminin¹¹, on comprend l'importance de ce type de détails vestimentaires qui, sur un plan sémantique, attachent l'habit au sexe féminin et en plus conduit à l'association avec les jeux de séduction. Selon Kosonen¹², malgré son aspect personnel et intime, l'objectif même de *Passion simple* est de cataloguer les signes extérieurs d'une passion et de décoder ainsi une expérience personnelle en ses composantes « transpersonnelles », notion utilisée par Ernaux elle-même. Il n'est pas exclu de considérer que les bas, par exemple, comptent parmi les signes de la passion d'une certaine manière en signalant que la femme qui les porte souhaite séduire quelqu'un et veut se montrer désirable.

Pourtant, si ce type de références culturelles, dont on vient de citer des exemples, peut poser problème à un lectorat allophone, il en va de même avec l'image que le texte français donne de la femme et de la relation amoureuse en général. Au-delà des universels, on constate que la rhétorique de l'amour (de l'érotique certainement aussi) varie selon les cultures. Par exemple, sur un plan thématique, l'association fréquente dans *Passion simple* de la notion d'amour avec celle de mort (par exemple p. 23), relève d'un pathos un peu trop fort pour un goût finlandais contemporain. À ce propos, on ajoutera volontiers que déjà le mot « passion » est difficilement traduisible en finnois; la lexiculture finnoise a tendance à atténuer les affects forts et il est généralement connu qu'un traducteur français-finnois a tendance à utiliser des adjectifs moins forts en finnois que dans le texte source. La distance mentale entre une Finlandaise et une Française existe sur le plan des associations : pour une lectrice finlandaise, le « je » du récit est quelqu'un d'obsessionnel, son image frôle les limites de la santé mentale que ce soit volontaire de la part de l'écrivaine ou non.

Pareillement, la distance culturelle entre la France et l'Union soviétique ne serait pas la même si la France était devenue la Finlande

11. Päivi Kosonen, « Annie Ernaux — modernin naiskirjailijan elämä » [Annie Ernaux — la vie d'une écrivaine moderne], *Kosonen, Meretoja & Mäkirinta, Tarinoiden paluu. Esseitä ranskalaisesta nykykirjallisuudesta* [Le retour des récits. Essais sur la littérature française contemporaine], Tallinn, Avain, 2008, p. 179.

12. *Ibid.*, p. 180.

dans un processus de traduction domestiquée. S'agissant d'un voisin, le Russe ne représente pas l'inconnu total dans un contexte finlandais. Que l'homme en question soit étranger et ressortissant d'une culture que la narratrice ne connaît absolument pas, participe à son charme aux yeux de la narratrice. Ce facteur paraît essentiel pour la description de la passion vécue par la narratrice, passion qui s'exprime essentiellement sur le mode charnel. Pour cette raison également, on constate que la solution de préserver l'identité française de l'instance narrative est un choix plutôt réussi.

L'écriture plate

Nous venons de discuter divers aspects du récit et de certains choix dans la traduction du point de vue des stéréotypes culturels. Passons, pour terminer, au fameux style d'Annie Ernaux. Pour sa forme en revanche, *Passion simple* se traduit bien en finnois, même par des traducteurs non professionnels, car son style est simple, voire minimaliste et laconique. Son langage n'a rien de particulièrement littéraire. Ernaux elle-même caractérise sa façon d'écrire comme « une écriture plate » dont le but stylistique même est de rester en dessous de la littérature¹³. « L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles¹⁴ ». Contrairement à ce qu'on pourrait attendre de la thématique annoncée par le titre, le texte est pauvre en adjectifs ou en subjectivèmes en général. L'auteure s'exprime à ce propos comme suit :

Je ne fais pas le récit d'une liaison, je ne raconte pas une histoire (qui m'échappe pour la moitié) avec une chronologie précise « il vint le 11 novembre », ou approximative, « des semaines passèrent ». Il n'y en avait pas pour moi dans cette relation, je ne connaissais que la présence ou l'absence. J'accumule seulement les signes d'une passion, oscillant sans cesse entre « toujours » et « un jour », comme si cet

13. *Ibid.*, p. 179 et 184. Sur ce sujet, voir Motte Warren, « Annie Ernaux's Understatement », *The French Review*, vol. 69, n° 1, 1995, p. 55-67.

14. Annie Ernaux, *La place*, Paris, Gallimard, 1983, p. 24.

inventaire allait me permettre d'atteindre la réalité de cette passion. Il n'y a naturellement ici, dans l'énumération et la description des faits, ni ironie ni dérision qui sont des façons de raconter les choses aux autres ou à soi-même après les avoir vécues, ni de les éprouver sur le moment (*PS*, p. 31).

L'effet érotique de *Passion simple*, si on accepte de l'y lire, se crée sur le mode de la négation. Comme nous l'avons déjà dit, sont majoritairement absentes les scènes érotiques à proprement parler, les descriptions des corps, des sensations, les détails des activités sexuelles. C'est plutôt par la force suggestive provoquée par ces absences et l'implicite que se crée l'aspect érotique de *Passion simple*. Dans la traduction finnoise, les signes de l'érotisme sont encore moindres à cause de la tendance à neutraliser le vocabulaire.

Pour conclure, nous affirmerons que le thème général des deux livres d'Annie Ernaux n'est pas celui de l'érotisme ni de la recherche du plaisir, mais davantage celui de l'aliénation amoureuse, narrée sans jugement moral. La vision de la féminité qu'elle nous donne est une vision ménagère, celle d'une femme passive, qui attend et se fait belle, qui donne son emploi du temps, qui est disponible, sans réciprocité. Celle d'une femme un peu ridicule, romanesque aussi, qui rappelle Anna Karénine, laquelle est souvent mentionnée dans les textes, ou encore Emma Bovary. Mais l'aliénation semble choisie, assumée. La liberté de la femme manifestée dans les textes reste toutefois ambiguë, car la souffrance occasionnée par la situation est grande.

Finalement, écrire la passion, c'est la revivre, mais c'est aussi la faire revivre à sa manière, donner sa propre lecture du vécu, son propre regard, c'est lui dicter sa forme, a posteriori, se réapproprier l'histoire. Certes, si l'écriture de *Passion simple* commence là où s'arrête la passion, si elle précède et suit le désir, si elle permet peut-être d'élucider les émotions et la vie, elle est là aussi pour revenir sur cet état de jouissance totale qu'est la passion, pour lui donner une autre forme qui permet de retrouver sa liberté volontairement aliénée pendant un temps, dans un texte dont l'amant est finalement exclu. Cela justifie finalement que l'amant soit absent sous toute forme de description dans *Passion simple*.

Pour des raisons de généralisation du thème de la passion, pour des raisons de protection de sa vie privée, mais aussi parce que tout cela ne le regarde plus. Le livre que le lecteur a entre les mains est celui de l'histoire d'une femme et non celle d'un homme et d'une femme. Dans *Se perdre*, Annie Ernaux écrit :

Je me suis aperçue qu'il y avait dans ces pages une « vérité » autre que celle contenue dans *Passion simple*. Quelque chose de cru et de noir, sans salut, quelque chose de l'oblation. J'ai pensé que cela aussi devait être porté au jour (*SP*, p. 15).

Mais chez Ernaux, c'est davantage pour revenir à l'image de la porte de la cave ouverte à la fin du journal qui renvoie à la corne de taureau leirisienne, parce qu'après cette première tentative avec *Passion simple*, elle a dû prendre un risque supplémentaire dans l'exercice de l'écriture et aller vers une plus grande révélation de soi et davantage de paradoxe entre l'obscénité sentimentale et l'obscénité sexuelle, et montrer une femme à la fois soumise et rebelle à sa passion.



Yannick Pierrisnard
Université de Paris-Sorbonne

Équivalences érotiques.
Apollinaire traduit,
Apollinaire traducteur

L'étude de la matière érotique permet d'envisager la traductologie sous un angle tout à fait original, comparé à l'appareil herméneutique habituellement utilisé dans le domaine de la traductologie littéraire. Ces deux disciplines demeurent jusqu'ici tributaires des réflexes de la traduction philosophique, essentiellement structurée par l'attention qu'elle porte à la notion de référent. De même, la traductologie plus particulièrement consacrée au domaine esthétique et poétique s'attache bien naturellement à maintenir un difficile équilibre entre l'équivalence signifiante d'une traduction vis-à-vis du texte original, et une relative isomorphie du style du premier auteur (pour employer la terminologie de Paul Ricœur). En pratique, la traduction herméneutique se concentre plus volontiers sur l'énoncé, la traduction poétique, née des travaux de Jakobson, sur le prédicat. Au sein de cette distinction habituelle, une « traduction érotique » a ceci d'original que sa matière est essentiellement illocutoire. Il s'agit

d'éveiller le désir dans une langue d'accueil, par la manipulation de signes destinés à éveiller le désir dans une langue d'origine.

L'étude des récits licencieux d'Apollinaire pourrait paraître marginale dans le cadre de la recherche sur la traduction érotique, ne serait-ce qu'en vertu de leur statut hybride, situé quelque part entre l'érotisme, le récit initiatique, la pornographie la plus dure, la poésie et l'humour. Elle y trouve néanmoins une place légitime, dans la mesure où le projet apollinarien plus que tout autre permet d'explorer la voie suivante : qu'un signe émotionnel et un signe conceptuel se trouvent obéir à une grammaire commune qui leur est préalable. Préalable non pas temporellement ni en fonction d'un mécanisme causal, mais préalable dans l'ordre des perceptions du lecteur. S'il est vrai que le désir raisonne, et raisonne par la langue, le parti pris d'une traduction rigoureuse de la *narration* apollinarienne, et celui, apparemment inverse, d'une traduction esthétique du *style* apollinarien, devraient logiquement aboutir l'un comme l'autre à un même sentiment érotique.

Écueils traductologiques des *Onze mille verges*¹

La première traduction intégrale et sérieuse des *Onze mille verges*, proposée par Alexis Lykiard, date de 2008 seulement et fut publiée sous le titre *The Eleven Thousand Rods: The Uncensored Erotic Classic, Les onze mille verges*² à l'occasion du centenaire de l'œuvre. Deux versions antérieures existent, une de 1953³, l'autre de 1967⁴, et furent toutes

1. Guillaume Apollinaire, *Les onze mille verges*, Paris, J.-J. Pauvert, 1973 [1907], 242 p.

2. Guillaume Apollinaire, *The Eleven Thousand Rods*, traduit du français par Alexis Lykiard, Washington D.C., Solar Books, 2008, 128 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *Lykiard*.

3. Les conditions de parution de cette première version sont incertaines. Olympia Press la réédite en 1967. L'ouvrage est parfois signalé comme anonyme, parfois comme traduit, tantôt par Oscar Mole, tantôt par Alexander Trocchi, « Oscar Mole » étant un pseudonyme.

4. Guillaume Apollinaire, *The Debauched Hospodar*, Californie, Covina Collectors Publication, 1967, 121 p. La traduction, d'abord présentée comme anonyme, est attribuée à Nina Rootes dans sa réédition.

deux interdites à la diffusion aux États-Unis et en Angleterre en raison des nombreux passages de pédophilie du roman. Ces traductions sont par ailleurs d'une qualité très discutable. Une réédition expurgée de la seconde, parue en 2002, chez Fredonia Books et intégrée aux traductions d'un choix de poèmes par Donald Revell, reprend le titre : *The Eleven Thousand Virgins* (Les onze mille vierges)⁵. Quoique la faute soit très courante, y compris en France (Boris Vian la commet dans ses *Écrits pornographiques*⁶), semblables approximations prouvent que la critique anglo-saxonne commence tout juste à reconnaître la valeur proprement littéraire du texte. Pour l'édition qui nous intéresse, une courte préface affirme la volonté, au moins de la part d'Alexis Lykiard, de réhabilitation du roman, qu'il justifie par une série d'allusions aux mouvements artistiques qu'Apollinaire a pu défendre, initier ou annoncer (cubisme, futurisme et surréalisme). *Les demoiselles d'Avignon*⁷ illustrent la couverture et un portrait d'Apollinaire par Cocteau, la page de garde; aussi, un appareil de notes plutôt conséquent signale les principales allusions historiques et littéraires du roman. Pour le lecteur anglo-saxon, *Les onze mille verges* sont une expérience littéraire qui s'ouvre à peine. Il importe donc, dans un premier temps, de relever les difficultés spécifiques à la traduction des *Onze mille verges*, puisque le projet d'une diffusion de l'œuvre hors des frontières linguistiques francophones se fait plus précis et plus pressant.

Les difficultés de traduction propres à la poésie d'Apollinaire n'ont évidemment pas lieu d'être posées par la critique francophone, malgré son abondance. En revanche, un bref survol des différentes tentatives des traductions étrangères du corpus apollinarien suffit pour se convaincre que ces difficultés sont proches de l'insurmontable. La traduction d'un terme d'une langue vers une autre est légitime en ce qu'elle s'attache à établir des correspondances factuelles, un référent qui puisse indifféremment être désigné dans une langue ou une autre.

5. Guillaume Apollinaire, *The Debauched Hospodar: The Eleven Thousand Virgins*, Amsterdam, Fredonia Books, 2002, 124 p.

6. Boris Vian, *Écrits pornographiques*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, 121 p.

7. Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, huile sur toile, vers 1906-1907.

Or, à envisager les péripéties des *Onze mille verges*, on remarque que les faits énoncés se succèdent avec désordre, en répétitions excessives, par amalgames, bref un éparpillement qui trahit une évidente désinvolture ou qui singe la désinvolture vis-à-vis de la situation érotique décrite. Le désordre linguistique redoublant le désordre stylistique de la narration est lui-même un motif récurrent du texte. Ainsi au troisième chapitre : « Il sortit comme il était entré, laissant quatre corps étendus sur le sol de la pièce pleine de sang, de merde, de foutre et d'un désordre sans nom⁸ ». La version anglaise traduit naturellement : « Then he left as he had entered, leaving four bodies stretched out on the floor of a room full of blood, shit, spunk and indescribable disorder » (Lykiard, p. 39).

Toutefois, cette phrase relativement anodine perd l'essentiel de sa valeur dans le mouvement de sa transcription. Ici, le triptyque de ces substances a une fonction référentielle, certes, qui est d'énumérer les fluides organiques excrétés au cours de la scène, mais il a surtout une fonction syntaxique, moins visible, qui est de fermer le champ sémantique du mot « désordre » avant de l'énoncer. À la lecture de *L'hérésiarque* et du *Poète Assassiné*, on trouve parfois comme synonyme du mot « désordre », le terme « boucherie⁹ », c'est-à-dire le marché aux viandes, l'endroit où le sang se vend ou s'achète, le « merdier » et le « foutoir ». Ce qui permet de comprendre pourquoi le désordre est « innommable » : il n'a pas d'existence propre, puisqu'il est seulement le mélange à la fois référentiel et lexical des fluides précédemment cités. Or une traduction ne peut restituer que le plan référentiel, comme c'est

8. Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes III*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1993, p. 904. L'édition des récits érotiques d'Apollinaire ici utilisée est celle des *Œuvres en prose complètes* de la Pléiade, plutôt que les versions plus courantes mais moins soignées de « Folio » et « J'ai lu ». Désormais, les références à *Onze mille verges* seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PC* et du tome.

9. L'usage du mot « boucherie » dans les sens de « maison close » et, par extension, d'« espace chaotique » est attesté par Alfred Delvau dans son *Dictionnaire de la langue verte*, et ce dès 1864. Le terme plus lointain de « boucan », à la fois « lieu de plaisir » et « tapage », trouve lui aussi son étymologie dans une métaphore de la viande fumée. Un terme équivalent pour l'anglais serait le terme « shamble », également attesté au début du XX^e siècle.

ici le cas, ou bien trouver des équivalences syntaxiques pour construire une phrase qui puisse s'interpréter de manière équivalente, ce qui exigera probablement une modification de la scène. Un autre exemple permettra éventuellement de mieux comprendre l'indifférence du texte à l'égard des faits qu'il énonce : « Le gros cul de Culculine se balançait délicieusement sous une taille très fine et les grosses couilles de Mony se gonflaient sous un énorme vit dont Culculine s'empara » (*PC III*, p. 893).

Sans être une franche anacoluthie, la subordonnée « dont Culculine s'empara » accomplit un petit pas de danse grammaticale. L'amasement de propositions et d'adjectifs les uns sur les autres malmène quelque peu la règle d'unité d'énonciation, en même temps que la suite d'hyperboles, d'une lourdeur volontaire, produit une distanciation comique de l'ensemble des instances (auteur, narrateur, lecteur) vis-à-vis d'une énonciation clairement excessive; quelle que soit la perspective envisagée, ni le personnage, ni Apollinaire, ni le lecteur n'a pu penser une telle phrase, composée par trois volontés indépendantes : celle de Mony, épique (« un énorme vit »), celle de l'auteur, soucieux d'une composition grammaticale élégante, mais qui en situation devient excessive, puis celle du lecteur érotique, avide de surenchère sexuelle. Bien loin d'une description pornographique, au fond indifférente, la phrase tend à décevoir les attentes de chacune des instances présentes, en les faisant simplement coexister au sein de sa structure. Pourtant, à l'inverse, l'entassement descriptif annonce et imite la scène pornographique imminente, et le corps de Culculine, dans son balancement délicieux, manifeste comme un signe les positions auxquelles il ne s'est pas encore livré. L'acte amoureux et sa transcription stylistique s'harmonisent ici en tant qu'unions de subjectivités antagonistes. La version anglaise maintient relativement bien la figure : « Culculine's fleshy arse was swaying deliciously beneath a very narrow waist and Mony's big balls were swollen below an enormous prick of which she grabbed hold » (*Lykiard*, p. 23).

Toujours est-il que ce minutieux travail de style, voué à créer une fausse désinvolture, perd beaucoup de sa saveur dans la version

anglaise, ici victime de sa relative souplesse syntaxique. De la même façon, les avalanches d'effets de ruptures, tout au long du roman, sont secondées par un jeu de registres, systématique dans le texte d'origine, beaucoup plus effacé dans la traduction anglaise hormis au niveau macrostructural, autrement dit, les effets d'incongruité nés du rapprochement de deux situations indépendantes, voire antithétiques. C'est le cas du passage le plus célèbre du livre, au quatrième chapitre, celui du train franchissant le Rhin au milieu d'une orgie qui dégénère en assassinat. En liant lyrisme et vulgarité au sein d'un même texte, mais parfois aussi d'une même phrase, voire d'un même mot, Apollinaire désarme l'un et l'autre. Ainsi, la transition :

Des villages heureux animaient les rives dominées par les burgs centenaires et les vignes rhénanes étalaient à l'infini leur mosaïque régulière et précieuse.

Quand Mony se retourna, il vit le sinistre Cornabœux assis sur le visage d'Estelle [...]. Il avait chié et la merde infecte et molle tombait de tout côté (*PC III*, p. 912).

Sa restitution anglaise ne pose pas de problème particulier :

Contented villages enlivened the riverbanks dominated by age-old donjons and the rhenish vines displayed ad infinitum their regular and precious mosaic.

When Mony turned round, he saw the sinister Cornaboeux¹⁰ sitting on Estelle's face [...]. He shat and the loathsome and slimy crap was spattered everywhere (*Lykiard*, p. 52).

On notera toutefois que, probablement motivé par la convention de non-répétition, puisque le mot *shit* a déjà été utilisé sous sa forme verbale, ou encore pour rejouer l'écho « chié... côté », Alexis Lykiard a traduit « merde » par *crap*, qui n'en recouvre pas exactement le caractère ordurier. Par conséquent, il a dû renforcer le décalage de tons par l'usage du latin, *ad infinitum*. La récurrence des jeux de registres du texte original encourt le risque d'être édulcorée, ou de passer pour maladresse, dès lors que le traducteur cède au désir d'obtenir une version finale anglaise élégante

10. La version française écrit « Cornabœux », l'anglaise « Cornaboeux ».

et naturelle, tentation qu'Apollinaire s'interdit manifestement, d'où l'effort du traducteur pour garantir la fidélité du texte par l'abondance des notes¹¹, de suppléer aux défaillances de la traduction par un travail de hors-texte.

Ce procédé de distanciation du style par lui-même, semble-t-il, doit être soigneusement distingué des imbrications pourtant similaires d'*Alcools* ou des *Poèmes à Lou*, en ce que ces derniers opèrent une inversion intentionnelle vis-à-vis de l'intervention érotique dans le texte¹². Dans le cas des *Onze mille verges*, la fausse indifférence du narrateur à l'égard des situations sexuelles qu'il énonce n'entraîne pas une dégradation de celles-ci, au profit d'une valeur poétique du récit. La poésie est au contraire mise au service de l'éros, qui l'englobe et la justifie.

Une difficulté plus sensible encore que celle des jeux de registres, embarras perpétuel du métier de traducteur, particulièrement vis-à-vis d'une œuvre poétique, concerne le jeu non plus de dénnotations, mais de connotations lexicales. Ainsi, au début du chapitre cinq, l'étymologie de « testicule », discutée en plein milieu d'une scène amoureuse :

En même temps elle porta sa main au bas du membre qui la fêtait et se mit à tâter ces deux petites boules qui servent d'appendages et que l'on appelle testicules, non pas, comme on le dit communément, parce qu'elles servent de témoins à la consommation de l'acte amoureux, mais plutôt parce qu'elles sont les petites têtes qui recèlent la matière cervicale qui jaillit de la mentule ou petite intelligence, de même que la tête contient la cervelle qui est le siège de toutes les fonctions mentales (*PC III*, p. 916).

At the same time she put her hand to the base of the member futtering her and began to palp the two small balls that serve

11. Trente-trois notes pour une centaine de pages, la plupart consacrées aux allusions culturelles du narrateur. Les autres explicitent les jeux de mots intraduisibles (« verge » et « vierge », « testicule » et « petite tête »).

12. Poétiser l'éros, ce faisant le racheter. Qu'on pense au poème à Lou, *Parce que tu m'as parlé de vice* (Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1956, p. 36).

as appendages and are called testicles not, as is commonly thought, because they attest to the consummation of the carnal act but rather because they are the diminutive heads harbouring the vertebral matter that spurts from the mentula or lower intelligence, just as the head contains the grey matter of the brain which is the seat of all mental functions (Lykiard, p. 60).

Alexis Lykiard parvient à restituer la proximité phonique entre testicules et témoins par le verbe *to attest*, mais le rapport entre *testicles* et *head*, puis *mentula* et *intelligence* exige une note explicative, qui signale les étymologies latines des termes français, et se voit donc exclu du texte lui-même.

Le problème se révèle plus aigu encore à propos des très nombreux médiévismes du texte, pour lesquels le réflexe naturel du traducteur serait de recourir aux protostructures de chaque langue : le saxon ou le vieux germanique, par exemple. Un tel procédé toutefois ne fait qu'accroître la difficulté du décalage culturel de chaque version. Le jeu d'association des lexiques médiévaux et modernes, les relittéralisations de l'écriture apollinarienne fonctionnent ici en référence constante et explicite à la langue de Rabelais. L'ancien germanique ou l'anglo-saxon, perdent donc à coup sûr l'effet obtenu par Apollinaire, qui est la truculence. C'est une spécificité de la littérature française, née du *Tiers Livre*¹³, que d'assimiler sa protosyntaxe au ton de la grivoiserie. La précédente citation nous a présenté le terme « appendage », que le traducteur a conservé tel quel, au prix d'un contresens¹⁴. Un autre cas est celui du verbe « culeter », répété à trois reprises dans le roman. Alexis Lykiard s'est contenté de le traduire par *buggering*, terme attesté au XVI^e siècle, certes, mais dont la connotation n'est pas particulièrement

13. François Rabelais, *Tiers livre des faitz et dictz heroïques du noble Pantagruel*, Paris, Wechel, Chrétien, 1546, 184 p.

14. Le mot de vieux français « appendage » (un seul « p » selon Frédéric Godefroy dans son *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, E. Bouillon, 1889-1902, 10 vol.) désigne la formation d'une déclivité, notamment en géographie et en architecture. Le sens est ici celui de « contrepoids ». En revanche, « appendage » est un terme d'anglais moderne, équivalent d'« appendice ».

archaïsante pour un lecteur anglo-saxon, et a globalement renoncé à maintenir les médiévismes de la version originale. Le cas du terme « boutejoie » pour « membre viril » est pareillement édulcoré en *bush beater*, locution fleurie, certes, mais propre à l'argot américain moderne.

En outre, il faut évoquer le cas particulier des pièces versifiées. Elles sont neuf en tout, c'est-à-dire environ une toutes les dix pages dans la version de poche, ce qui consacre une part conséquente de l'œuvre à la forme proprement poétique, sans que la visée érotique du texte ne soit écartée en aucune façon. Un tel défi de traduction se reposera vraisemblablement pour la traduction du « Verger des amours », encore inédit en langue étrangère. Le plus abouti, le plus soigné, le plus discret et sans aucun doute le plus beau poème des *Onze mille verges*, composé au chapitre huit par un jeune prisonnier russe et masochiste pour sa bien-aimée, Florence, donne une idée de la complexité de la tâche d'un traducteur de la poésie apollinarienne :

L'anémone a fleuri dans le nom d'Archangel
 Quand les anges pleuraient d'avoir des engelures.
 Et le nom de Florence a soupiré conclure
 Les serments en vertige au degré de l'échelle.

Des voix blanches chantant dans le nom d'Archangel
 Ont modulé longtemps les nénies de Florence
 Dont les fleurs, en retour, plaquaient de lourdes transes
 Les plafonds et les murs qui suintent au dégel.

Ô Florence! Archangel!

L'une : baie de laurier, mais l'autre : herbe angélique,
 Les femmes tour à tour se penchent aux margelles
 Et comblent le puits noir de fleurs et de reliques,
 De reliques d'archange et de fleurs d'Archangel!
 (PC III, p. 945-946)

The anemone flowered in the name of Archangel
 When angels would weep at being chilblained.
 And the name of Florence with sighs had maintained
 Heady vows on the port steps as barometers fell.

White voices singing in the name of Archangel
 Often trilled neniae on Florence

Whose flowers, returning, plastered in heavy trance
Thaw-sweat ceiling and exudative wall.

O Florence! Archangel!

The one: bay berry, but the other: herb angelic,
Women take turns, leaning over the lip of the well
And shower into its blackness flower or relic,
Archangel relics and flowers of Archangel!
(Lykiard, p. 106)

Contrairement aux « Sonnets mythologiques » du chapitre quatre, ce poème n'est pas l'adaptation d'un projet antérieur aux *Onze mille verges*, et n'a jamais été repris par la suite. Il semble donc bien que sa composition soit indistincte du projet général de l'œuvre, impression confirmée par la parfaite adéquation du texte au récit du jeune officier qui l'intègre. Le lyrisme joue ici comme un mode d'exploration de la « contrée » sexuelle à part entière; il est l'acmé du sentiment érotique nourri de sa propre oblitération. L'absence d'une réapparition du poème dans le reste de la poésie apollinarienne fait des trois traductions des *Onze mille verges* déjà citées les seules versions anglaises disponibles de ce poème. Le parti-pris d'Alexis Lykiard est de restituer la pièce en rimes, phonétiquement identiques à la version française, à l'exception de la première strophe¹⁵. Toutefois, cette réussite musicale l'a réduit à sacrifier une grande partie des figures et correspondances du poème. La paronomase entre l'ange et l'engelure disparaît, ce qui rend problématique l'intervention du participe *chilblained*¹⁶. De même, les

15. La traduction rimée est une tradition de la littérature anglo-saxonne, bien plus développée qu'en France. Il importe de remarquer que les deux principales transcriptions anglaises d'Apollinaire, celle de l'Athlone Press d'une part (Roger Little, *Guillaume Apollinaire*, Londres, Athlone Press, 1976, 145 p.), et d'Oliver Bernard de l'autre (Guillaume Apollinaire, *Selected Poems*, traduit par Oliver Bernard, Harmondsworth, Penguin Books, 1965, 88 p.), adoptent la même exigence. L'ensemble des traducteurs d'Apollinaire dans les pays anglo-saxons délaissent ainsi l'enjeu herméneutique de l'œuvre au profit de sa valeur mélodique.

16. Cette figure de sonorité, où l'attribut métonymique d'un nom est déterminé par la proximité phonique d'un autre, est un procédé original et constant de la poésie apollinarienne. On citera pour mémoire le fameux vers « Bergère ô tour Eiffel... » du poème « Zone ».

termes de « serments » et « vertiges », qui déclinent le nom de Florence par des allusions implicites aux « sarments » et aux « vertes tiges ». Disparition également du triple sens des « voix blanches », que les *white voices*¹⁷ anglaises ne recourent pas. Plus grave, la polysémie des « degrés de l'échelle » est réduite à un simple *barometer*. Comprendre cette « échelle » comme une métaphore de la température décroissante, et donc le poème comme une aspiration progressive au froid n'est pas indéfendable, mais cette interprétation n'est certainement pas la plus féconde. Associée à l'ange, l'échelle renvoie immédiatement au rêve de Jacob¹⁸. Bien plus, pour l'italophone qu'est Apollinaire, le mot « échelle » ne peut que renvoyer à son équivalent italien *scala*, et par analogie au monde de l'opéra, qui reprend le motif du cœur des « voix blanches ». Ainsi, les degrés de l'échelle sont les degrés du chant, en même temps que les serments étagés dans la graduation des vers empilés, une périphrase discrètement comique enfin, pour désigner le mouvement d'angélisation non pas de la femme aimée, mais du chanteur lui-même. L'embrassement des rimes masculines et féminines au début du poème, puis leur croisement à la dernière strophe, miment une union des amants, inverse au motif du deuil, qui laisse prévoir l'issue de la courte romance pornographico-amoureuse : le plaisir de la souffrance idyllique et son expression poétique sont ici choisies, renonçant à la poursuite effective du principe féminin.

Alexis Lykiard centre donc son attention sur la métrique du poème et parvient à conserver phonétiquement la rime française, à l'exception des deuxième et troisième vers. Remplaçant la rime « lure » par la rime « *ained* », Alexis Lykiard ne maintient pas tout à fait l'entrecroisement systématique des rimes masculines et féminines, et perd ainsi le très simple sous-entendu : un poème, ce sont des vers qui font l'amour.

17. Le lecteur anglo-américain, s'il interprète ces *white voices* comme une métonymie, les comprendra spontanément comme « les voix des blancs », et certainement pas comme « les voix angéliques », « les voix angoissées », ni « les voix sans chaleur ». Le syntagme donne éventuellement à entendre l'expression *white noise*, c'est-à-dire un bruit de fond assourdissant, ce qui correspond plutôt mal à la suite du vers « singing in the name of Archangel ».

18. Livre de la Genèse, 28:12.

Cette « sensualisation » de l'écriture, malheureusement pour le traducteur, ne se réduit pas aux pièces poétiques du roman, mais détermine l'ensemble de la narration. Elle se laisse aisément reproduire sur de longues périodes (le passage du Rhin), éventuellement au sein d'un mouvement grammatical (le balancement de Culculine), mais jamais dans sa dimension sémantique. Il semble curieux qu'une construction stylistique dépende d'un terme unique. Pourtant, cette langue vouée à mimer l'acte amoureux est également créée par une abondance de jeux de mots difficilement repérables, y compris pour le lecteur francophone. Ainsi, toujours dans le récit de l'officier, la description de la pathologie de sa mère :

Elle se croyait changée en tinette, monsieur, et décrivait les culs imaginaires qui chiaient dans elle. Il fallut l'enfermer le jour où elle se figura que la fosse était pleine. Elle devint dangereuse et demandait à grands cris les vidangeurs pour la vider [...].

– Mon fils, disait-elle, tu n'aimes plus ta mère, tu fréquentes d'autres cabinets. Assieds-toi sur moi et chie à ton aise.

*Où peut-on mieux chier qu'en le sein de sa mère?*¹⁹

[...] Il faut absolument faire venir les vidangeurs (*PC III*, p. 944).

She believed she'd been turned into a latrine, monsieur, and she would describe imaginary arses that shat in her. She had to be locked up the day she supposed the trench was full. She became dangerous and used to yell loudly for the cesspit emptiers to drain her [...]

– My son, she'd say, you don't love your mother any more, you visit other privies. Sit on me and shit in comfort.

Where better shit than in one's mother's breast?

[...] You absolutely must fetch the sewer men (*Lykiard*, p. 105).

19. L'italique de la sentence incite le lecteur à lui attribuer un statut particulier. Il pourra la comprendre comme une confusion sentimentale entre amour maternel et scatologie, cherchera peut-être son modèle dans un verset des Évangiles. Elle est en fait le détournement d'une chanson de Jean-François Marmontel, *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?* (1769). Là encore, le lecteur anglophone ne peut guère profiter des jeux d'érudition dont le récit est parsemé.

Le déploiement de vulgarité qui caractérise le passage contribue à en dissimuler l'enjeu symbolique : toutefois, la cohésion étroite entre le jeune homme et la figure angélique, précédemment évoquée, permet de deviner un jeu de mots sur le terme « vidangeur », deux fois répété. Sans doute cette « vie-d'ange » n'est-elle décelable que par une lecture rétrospective, puisque le poème *Archangel* lui est postérieur. Elle est pourtant certaine dès lors qu'on envisage le parallélisme des aspirations du fils et de la mère : l'un et l'autre passent de l'état d'être humain à celui de réceptacle d'ordure, pour accéder enfin à une nature angélique, réceptacle du sacré. Ce va-et-vient de déchéance et d'exaltation est le même que chacune des scènes pornographiques du récit, et finalement le destin de Mony Vibescu lui-même. Ainsi le texte culetter-il à toutes les échelles de sa construction. La version anglaise ignore ici complètement la valeur érotique des anges « vidangeurs ». Alexis Lykiard évite la répétition du terme qu'il traduit d'abord par *cesspit emptier*, puis *sewermen*. Sans un travail précis de reproduction, ou de recréation du jeu sémantique, ne reste du style d'Apollinaire qu'une anecdote scatologique.

Il est difficile de décider si, au final, cette traduction peut être considérée comme satisfaisante. Elle a le mérite d'être la première version anglophone à envisager *Les onze mille verges* comme autre chose qu'une pure production pornographique. Elle propose une transcription soigneuse du style apollinarien et mérite d'être analysée comme telle. Toutefois, du fait même de son sérieux, elle édulcore l'essentiel du jeu que le texte produit sur lui-même et ne parvient que rarement à maintenir la valeur poétique du récit dissimulée dans ses apparences vulgaires. Mais comment restituer de manière satisfaisante un énoncé construit sur deux, trois ou quatre niveaux de significations antithétiques?

Toutes les difficultés de traduction précédemment évoquées nous ont permis de dégager plusieurs fonctions implicites de la langue érotique ordinairement ignorées, semble-t-il, par la traductologie axée sur le transport du signifié, ou même du sentiment poétique : la nécessité d'une narration toujours en imitation grotesque de sa propre attitude par un

intérêt faussement désinvolte, l'indignation feinte, l'humour horrifié, la parodie de l'humour horrifié, les jeux d'évocation et de subversion de la charge culturelle des termes ou des structures utilisées et la mise en place d'une structure stylistique physiquement sensuelle. La recréation de ces procédés pourrait passer pour une exigence excessive, mais elle est indispensable : ceux-ci sont l'aliment naturel et incontournable de l'écriture érotique.

Apollinaire, traducteur et plagiaire

L'étude de l'expérience d'Apollinaire traducteur, menée conjointement à la rédaction des *Onze mille verges*, permet non seulement de déduire des premières plusieurs « recettes traductologiques » utiles à une transposition correcte de la seconde, mais laisse de surcroît deviner au sein de l'œuvre érotique d'Apollinaire une réflexion originale sur la supériorité évocatrice d'une version transcrite d'un texte par rapport à son original. Il ne serait pas absurde d'aller jusqu'à imaginer que, dans une certaine mesure, les récits licencieux du poète aient été composés sciemment en prévision de leur hypothétique traduction.

En sa triple qualité d'auteur polyglotte, d'érudit et d'érotomane²⁰, Apollinaire s'est lui-même confronté au problème de la traduction érotique. Sa collaboration à la « Bibliothèque des curieux » fut l'occasion d'une double traduction des *Mémoires d'une chanteuse allemande* : l'une remaniée et édulcorée, adaptée aux besoins de la maison d'édition, l'autre crue et littérale, menée en collaboration avec Blaise Cendrars et publiée clandestinement, anonyme dans les deux cas. Toujours anonymement, Apollinaire rédige une préface de la première version, dans laquelle il condamne sa propre traduction :

le traducteur français [donc Apollinaire lui-même], malgré sa pruderie ridicule, qui s'effarouche des mots précis, a rendu

20. Les *Poèmes à Lou* manifestent bien un mouvement obsessionnel du poète vis-à-vis de la femme aimée, articulé par les phases d'espoir, de dépit puis de rancune agressive. Toutefois, l'érotomanie d'Apollinaire reste discutée, et sans doute n'est-elle pas l'approche psychocritique la plus fine qui soit. Peut-être le terme plus général de « manie sexuelle » serait-il ici préférable.

ce livre beaucoup plus dangereux qu'il n'est en réalité, car il cache sous de séduisantes périphrases ce qui, dans l'original, n'était mis que pour provoquer l'indignation et détourner du mal²¹.

Il est difficile de déduire de telles considérations un projet solide ou sincère, si ce n'est le constat suivant : jusque dans son péri-texte, l'œuvre érotique est un jeu de masques, où l'énoncé ne doit pas motiver une compréhension de son sens littéral. Il ne paraît pas que quiconque, y compris au début du XX^e siècle, puisse sérieusement croire qu'un auteur se consacre à un récit pornographique par souci de moralité sexuelle. Il participe en revanche d'une attitude constante dans l'ensemble de l'œuvre érotique d'Apollinaire : la parodie du discours moral. C'est avant tout le travestissement de cet énoncé qui importe, et l'acte de traduire doit se lire comme un procédé d'érotisation supplémentaire de la version de départ. De plus, l'argument critique lui-même redouble le jeu du traducteur-préfacier-censeur, puisqu'il affirme la supériorité suggestive de la périphrase sur la description directe. L'introduction citée se trouve dans l'édition de la « Bibliothèque des curieux » (Paris, 1913). Le texte fut régulièrement réédité depuis et reste à ce jour la principale version française de l'œuvre, davantage liée à la personnalité du poète qu'à celle de Wilhelmine Schröder-Devrient, quoique la traduction des *Mémoires* n'ait pas été intégrée aux « œuvres en prose » de l'édition Pléiade, et que la plupart des éditions actuellement disponibles (la plus usitée étant celle de l'Union Générale d'Éditions, 1996) se contentent d'attribuer la paternité du texte à l'auteur allemand, Wilhelmine Schröder-Devrient²², au contraire des *Exploits d'un jeune Don Juan*, globalement reconnu comme un récit d'Apollinaire à part entière, bien qu'il soit la traduction érotique d'un texte allemand anonyme : *Kinder-Geilheit: Geständnisse eines Knaben*²³.

21. Dans Nicolas Malais, « Apollinaire et la bibliothèque des curieux », *Frissons esthétiques*, n° 2, automne 2006, p. 78.

22. L'édition Allia (Paris, 1995, 233 p.) fait exception, puisqu'elle signale conjointement Apollinaire et Schröder-Devrient comme auteurs.

23. Voir note 28.

Quoique la traduction d'*Une chanteuse allemande* reste difficile à dater (l'examen d'une biographie de Blaise Cendrars laisse penser que sa première version date de 1908 ou 1909²⁴), il est à peu près certain que *Les exploits d'un jeune Don Juan* la précède d'au moins un an. De ce fait, les *Exploits* en tant qu'expérience de traduction permettent dans une certaine mesure de déterminer une archéologie de la formation de l'écriture apollinarienne. De surcroît, le roman propose des principes de traduction érotique plutôt fantaisistes (notamment l'ajout, la disparition ou la substitution de paragraphes entiers, sans que l'organisation générale du texte ni de l'intrigue ne subissent de remaniement majeur), mais parce que fantaisistes, extrêmement libres des inhibitions subies dans une expérience de traduction ordinaire.

L'ouvrage lui-même est le récit d'initiation sexuelle d'un adolescent, aîné d'une famille bourgeoise. Le titre original se traduit par *Perversité enfantine : Les confessions d'un jeune garçon*²⁵. Dans son ouvrage *Les grandes impostures littéraires*²⁶, Philippe Di Folco retrace autant qu'il est possible la genèse de la version d'Apollinaire, qu'il désigne comme une catégorie de plagiat. L'affirmation est aussi intéressante que problématique, dès lors qu'on applique le terme de « plagiat » à un auteur anonyme, lequel reprend à « son » compte l'œuvre d'un autre auteur anonyme. Il s'agit donc d'un vol sans coupable, et sans victime. Puisque l'écriture pornographique du début XX^e siècle est une expérience littéraire absolument détachée de toute notion de propriété artistique et même de la plus simple légitimité d'auteur, le vol littéraire n'a de sens que pour une raison matérielle (gain de temps, moindre

24. Il faut remarquer que le texte de référence qui traite des relations des deux poètes : *Apollinaire et Cendrars*, de Marc Poupon (Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1969, 66 p.), ignore complètement cette collaboration première et date leur première rencontre de 1912-1913. Jusqu'à la fin du XX^e siècle, tout se passe pour la critique française comme si l'Apollinaire-poète et l'Apollinaire-érotique constituaient deux faits littéraires étanches l'un à l'autre, jusque dans la discipline biographique.

25. Michel Décaudin propose joliment : *Lascivité juvénile* ou *Confessions d'un garçon*. Voir Michel Décaudin, *Apollinaire*, Paris, Librairie générale française, 2002, 287 p.

26. Philippe Di Folco, *Les grandes impostures littéraires*, Paris, Écriture, 2006, 355 p.

investissement personnel) ou symbolique. Il semblerait que les *Exploits*, dans lesquels tout rapport, toute conquête sexuelle est le fruit d'un vol, soient nés d'une rencontre de ces deux mobiles.

Une comparaison même rapide des *Exploits d'un jeune Don Juan* avec *Les onze mille verges* pose un premier problème : le premier est un récit plus convenu et d'une écriture infiniment moins surprenante que le second. La supériorité des *Onze mille verges* est régulièrement signalée dans l'appareil critique comme un fait évident et indiscutable. Là encore, chez Michel Décaudin : « La truculence et le regard ludique laissent place, dans *Les exploits d'un jeune Don Juan*, à un récit incolore, qu'on pourrait presque dire clinique²⁷ ». S'il est vrai que le souci du traducteur est de faire de sa langue maternelle un espace d'accueil pour ce qu'elle n'est pas à même de produire spontanément, comment se fait-il qu'ici le texte traduit nous soit le plus commun? Que s'est-il perdu au juste, des *Onze mille verges* aux *Exploits d'un jeune Don Juan*?

Le très petit nombre d'informations dont la critique dispose sur l'écriture des deux récits ne permet pas de déterminer avec certitude si l'un a été construit par rapport à l'expérience de l'autre qui lui serait antérieur. On sait que *Les onze mille verges* ont été publiées vers l'hiver 1906-1907, chez un imprimeur louche de Malakoff, appelé Elias Gaucher, ou « Gauchez ». Les *Exploits* viennent vraisemblablement du même endroit, mais la date de sa sortie reste inconnue, les imprimeurs de littérature clandestine ayant coutume de laisser assez peu d'informations sur les couvertures de leur publication. Un catalogue clandestin de 1907 cite un livre qui correspond approximativement aux *Exploits*, dont le titre est *Les « mémoires » d'un jeune Don Juan*, dont le héros ne s'appelle pas Roger, mais Willy, et surtout dont le descriptif présente un mouvement de protase dans le fil des conquêtes amoureuses du héros : d'abord les servantes, puis la sœur jumelle, la sœur aînée, enfin la tante. Or cette héroïsation progressive de l'exploit de séduction ne se trouve ni dans le *Kinder-Geilheit* d'origine, ni dans la version d'Apollinaire. Pour comprendre ces variations, l'hypothèse de Pierre Caizergues (*PC III*,

27. Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 73.

p. 1325) est séduisante : elle suppose que le catalogue n'ait pas été rédigé à partir du texte des *Exploits*, mais d'une communication de projet rédigée par Apollinaire, ce qu'il faisait assez régulièrement par ailleurs. Cette possibilité est d'autant plus intéressante qu'elle permet de supposer qu'Apollinaire, qui a visiblement rédigé les *Exploits* à la hâte, aurait souhaité modifier la version d'origine bien davantage qu'il ne l'a fait effectivement.

L'origine germanophone des *Exploits* est régulièrement indiquée, sans qu'une analyse comparatiste véritable ait jamais été proposée par la critique française. Pourtant, la différence d'intention des deux textes est visible, ne serait-ce que par leurs épigraphes respectives :

Dans le *Kinder-Geilheit* :

Greift nur hinein ins volle
Menschenleben;
Wo ihr's auch anpackt,
ist es interessant²⁸.

Vous ne faites qu'effleurer les choses
Tout au long de votre vie;
Il y aurait aussi de l'intérêt
à les empoigner [nous traduisons].

Apollinaire, en revanche, cite Corneille :

Je suis jeune il est vrai, mais aux âmes bien nées,
La valeur n'attend pas le nombre des années (*PC III*, p. 955).

La version allemande n'est pas datée, mais porte en couverture, en français et entre parenthèses, la mention « Fin de siècle ». Son projet, compris dans le contexte du Bildungsroman, répond à une ambition qu'on peut qualifier de naturaliste. Il s'agit de la mise en récit attentive

28. Anonyme, *Kinder-Geilheit: Geständnisse eines Knaben*, Wien. Laute's Volksbuchhandlung, s.d., p. 1. Le lieu d'impression lui-même est incertain. La couverture signale la ville de Vienne, mais il n'est pas impossible que l'information ne soit destinée qu'à protéger l'éditeur de la législation allemande. Apollinaire a vraisemblablement découvert le roman lors de son passage à Munich.

d'une intentionnalité adolescente, appliquée au domaine sexuel, et ce, dans un espace social déterminé (effectivement inspirée de la littérature allemande « Fin de siècle », assumant la postérité du jeune Werther : *Kinder-Geilheit* est sans doute contemporaine, légèrement postérieure peut-être à *L'éveil du printemps* de Wedekind, pièce parue en 1891). Les scènes érotiques y sont bien sûr très abondantes, mais plus diluées que la version d'Apollinaire, pour qui tout événement ou motif du texte appartient à une thématique exclusivement sexuelle. Cette divergence se manifeste dès l'incipit :

Der Vater war in der Stadt bei seinem kaufmännischen Geschäfte geblieben, das Gut ärgerte ihn, er wollte es nicht öfter sehen, als nötig war und gedachte, es so bald wie möglich aufzuschlagen²⁹.

Le père était resté à la ville, occupé par ses affaires, la propriété lui déplaisait, il ne voulait pas la voir plus que nécessaire et pensait s'en débarrasser aussi tôt que possible [nous traduisons].

La version allemande signale anecdotiquement l'absence du père, qui aménage un espace de relative liberté au narrateur-héros. Chez Apollinaire, en revanche :

Mon père était resté à la ville pour s'occuper de ses affaires. Il regrettait d'avoir acheté cette propriété sur les instances de ma mère : « C'est toi qui a voulu cette maison de campagne, disait-il, vas-y si tu veux, mais ne me force pas à y aller. D'ailleurs, tu peux être certaine, ma chère Anna, que je vais la revendre dès que l'occasion s'en présentera.

– Mais mon ami, disait ma mère, tu ne peux pas te figurer comme l'air de la campagne fera du bien aux enfants...

– Ta, ta, ta, répliquait mon père, en consultant un agenda et en prenant son chapeau, je t'ai passé cette fantaisie, j'ai eu tort.

Ma mère était donc partie à sa campagne, comme elle disait, dans l'intention de jouir le plus rapidement et le plus

29. *Ibid.*, p. 3.

complètement possible de ce plaisir momentané (*PC III*, p. 957).

L'extrait est enrichi par un passage au discours direct, qui annonce le développement ultérieur de deux motifs inverses : d'une part, la désapprobation du père et son éloignement volontaire du lieu de « plaisir momentané » des femmes sont marqués jusqu'à acquérir une signification psychanalytique, tout du moins symbolique, qui est la vacance de la fonction virile dans le cercle familial, et qui va permettre à la mère, la tante et la servante Thérèse d'occuper la fonction répressive et masculine auprès du jeune Roger (situation assez proche de l'enfance d'Apollinaire lui-même). D'autre part, le déploiement d'autorité gratuite du père, qui l'institue comme maître et possesseur de l'espace littéraire dont il s'exclut. Ces quelques lignes instaurent donc une distinction entre deux virilités coexistantes : l'une périphérique, soumise à la puissance féminine, victime empressée de fessées régulières, l'autre centrale, nécessaire et conquérante, puisque le jeune Don Juan est le seul personnage à même d'assumer le rôle de géniteur au sein de l'assemblée des femmes.

Ainsi, la traduction-plagiat d'Apollinaire ne se donne pas pour tâche de transmettre un énoncé d'une langue à une autre, elle s'emploie à le complexifier, éventuellement le détourner, et ce d'une façon assez subtile. Le ton de l'enfant est profondément altéré d'une version à l'autre : là où *Kinder-Geilheit* cherche une justesse de représentation de l'éros infantile, Apollinaire n'hésite pas à grossir les aspects répressifs de la vie adolescente, et à en magnifier les caractères agressifs. Les descriptions des sexes féminins sont plus minutieuses et plus crues, notamment le dépucelage de sa jeune sœur au moment de ses règles, où le motif du sang rejoint les allusions à Don Juan et au Cid, et prend donc une valeur réellement épique, parallèle à sa charge pornographique.

La traduction de l'allemand vers le français pose généralement une difficulté de construction, difficulté qu'Apollinaire a choisi non pas de surmonter, mais en quelque sorte de sublimer : la finesse et la rigueur grammaticale de l'allemand, portées aux phrases étendues sur de

longues périodes, produit un effet d'incongruité en français dès lors qu'on s'emploie à les restituer littéralement :

Ich hatte allerdings meine Schwester häufig ganz nackt gesehen, weil wir in früheren Jahren oft gemeinschaftlich gebadet worden waren. Aber ich hatte ihren Körper stets nur von der Rückseite oder höchstens halbseits sehen können. Denn meine Mutter sowohl wie meine Tante hatten es stets so eingerichtet, dass wir Kinder mit dem Rücken gegen einander stehen mussten, wenn sie uns abwuschen, und beide Damen sahen mit ängstlicher Strenge darauf, dass ich keinen unerlaubten Blick machte; auch mussten wir stets beide, sowie uns die Hemden ausgezogen wurden, gleich « schön die Hand vorthun³⁰ ».

Bien sûr j'avais souvent vu ma sœur toute nue, parce qu'on nous avait souvent baignés ensemble les années précédentes. Mais je n'avais vu son corps que de dos, au mieux de profil. C'est que ma mère comme ma tante avaient établi que nous les enfants devions nous tenir dos à dos lorsqu'elles nous nettoyaient, et les deux dames veillaient, sévères et craintives, à ce que je ne jette aucun coup d'œil défendu; dès qu'on nous passait nos chemises, il nous fallait aussi tout de suite mettre « les mains bien devant » [nous traduisons].

Sans doute la pruderie un peu ridicule de la mère et de la tante est-elle marquée par la longueur et la complexité grammaticale de la dernière phrase, composée de trois séquences distinctes. Néanmoins, son rythme déterminé par une abondance de connecteurs logiques demeure relativement naturel pour la langue allemande. Elle est plutôt remarquable par l'emploi d'expressions enfantines : *ganz nackt* (« toute nue ») là où l'adjectif *nackt* se suffit à lui-même, ou encore la formule *schön die Hand vorthun* (« les mains bien devant »), elle aussi tirée du registre enfantin (plus ou moins dans l'esprit du « petit oiseau » du photographe, ou de la « cuillère pour maman »). En revanche, la traduction qu'en propose Apollinaire est manifestement exagérée, dans la mesure où elles énoncent des faits dont l'évidence tendrait plutôt à se passer connecteurs logiques :

30. *Ibid.*, p. 5.

À la vérité je l'avais déjà vue toute nue *parce que* l'on nous avait souvent baignés ensemble les années précédentes. *Mais* je n'avais vu son corps *que* par derrière *ou tout au plus* de côté, *parce que* ma mère *aussi bien que* ma tante nous avaient installés *de telle façon, que* nos petits culs d'enfants fussent placés l'un en face de l'autre *pendant qu'on* nous lavait. Les deux dames prenaient bien garde que je ne jetasse aucun coup d'œil défendu et, lorsqu'on nous passait nos petites chemises, on nous recommandait de mettre soigneusement nos mains devant nous (*PC III*, p. 959 [nous soulignons]).

Non seulement la surabondance des liens logiques est ici flagrante pour le lecteur francophone, mais elle change de sens par rapport à son modèle. Le complément *mit ängstlicher Strenge*, « avec une sévérité pleine d'angoisse », est édulcoré par le simple groupe verbal « prenaient bien garde ». La séquence est en outre décalée et intègre la description du bain qui la précède en allemand, mais rejette les précautions maternelles hors de sa structure. Enfin, les euphémismes enfantins disparaissent, jusqu'aux *Rücken* (« dos ») cavalièrement transformés en « petits culs d'enfants ». La phrase-tunnel n'est donc plus la reprise ironique des simagrées de la mère et de la tante; c'est au contraire le regard jeté par le narrateur sur la nudité de sa sœur qui devient complexe, pervers, ambigu.

Paradoxalement, la traduction littérale du rythme allemand devient ainsi source de trouvailles littéraires absentes du texte d'origine. Ce qui est ordinairement maladresse de traduction est donc largement assumé, tout au long des *Exploits*, et devient un procédé d'écriture majeur des *Onze mille verges*. On y retrouve ce procédé de surexplicitation de façon quasi constante, tout particulièrement lors des scènes les plus crues :

Depuis la nuit fatale où des cambrioleurs nous laissèrent à demi morts auprès du cadavre d'un des leurs dont j'avais coupé le vit dans un instant de folle jouissance, je ne me réveillai qu'entourée de médecins (*PC III*, p. 931).

Une structure grammaticale de ce genre, semble-t-il, trouve bel et bien sa généalogie dans une expérience de traduction vouée à jouer des difficultés du texte d'origine, plutôt qu'à les résoudre. Les dates de parution incertaines de deux récits, situées vers l'hiver 1906-1907, ne

permettent pas de déterminer avec certitude l'ordre de leur rédaction. Pourtant leur filiation stylistique, de la traduction libre des *Exploits* à la création littéraire des *Onze mille verges*, semble effectivement indiscutable. L'expérience de traduction qu'Apollinaire a pu vivre constitue vraisemblablement une archéologie de la rhétorique fantaisiste des *Onze mille verges*, son origine organique, sinon chronologique.

D'une telle expérience d'écriture il n'est pas absurde de déduire une notion originale d'« autotraduction » : procédé consistant à maintenir sciemment des maladresses stylistiques d'un texte de départ, notamment issu d'une expérience de traduction littérale, puis à exploiter ces défaillances afin de produire un texte final, déterminé à organiser les incongruités de départ, ici dans une perspective d'érotisation de l'écriture. Son intention est à l'inverse de l'objectif ordinaire du traducteur, puisqu'elle vise à « étranger » un texte, auparavant lisible³¹. Il importe donc d'envisager les enjeux herméneutiques que l'autotraduction soulève dans le domaine de l'érotisme apollinarien. S'en dégagera une compréhension de l'entreprise de traduction non plus définie comme un exercice de restitution, mais de recréation du texte d'origine.

Vertu d'une traduction indifférente au respect du fait littéraire

Étant comprises les relations d'interdépendance, chez Apollinaire, entre traduction et création érotique, il importe d'en déduire deux ambitions indistinctes de « l'herméneutique par l'éros » qui domine l'ensemble de l'œuvre apollinarienne, l'une étant la « classicisation » du

31. Un tel procédé n'est pas tout à fait sans équivalent : la traduction littérale est un procédé courant dans le registre comique (*Astérix chez les Bretons*, ou encore le chapitre « traduction » du dictionnaire de Claude Gagnière, *Pour tout l'or des mots*, Paris, Robert Laffont, 1996, 1066 p.). Par ailleurs, le chapitre « Traduction » de l'*Atlas de Littérature Potentielle* (Paris, Gallimard, 1981, 432 p.) rédigé par l'Oulipo propose quelques exercices d'écriture voisins de l'autotraduction. *Les onze mille verges* s'en distinguent pourtant en ce que la finalité de l'autotraduction n'est pas de produire un discours étrange, mais de faire de la langue française une langue étrangère au lecteur francophone.

texte d'origine, et l'autre la « classification » des situations érotiques. Plusieurs strophes des *Poésies Libres* intégrées à *Julie ou la rose*, ainsi qu'au *Verger des amours* témoignent de l'intérêt d'Apollinaire pour ce genre de catalogue amoureux qu'est le *Kama-Sutra*.

Comme apéro tu prends du foutre
C'est meilleur que le Raphaël
Telle une enfant du Brahmapoutre
Suce au hasard un vit tel quel
Selon les lois du Kama Soutre³²

Mais les pandits vont aux métisses
Comme le veut Vatsyayana
Plus pomponnés que des actrices
Plus savants que des almanachs
Le vit tout barbouillé d'épices³³

La suite d'essais d'Apollinaire, *Les diables amoureux*, est un témoignage plus personnel encore de cette curieuse entreprise de triage, en ce que les diverses biographies qui le composent sont menées de façon à mettre en abyme le souci de catalogage qui motive leur rédaction. La biographie du chevalier Andrea de Nerciat en est un exemple frappant : l'auteur s'intéresse à peine à l'œuvre érotique du chevalier, mais consacre plus d'un tiers de l'essai à une période relativement brève de la vie de Nerciat, qui est sa participation au reclassement de la bibliothèque de Cassel (propriété de Frédéric II). Cet emploi pourrait sembler parfaitement anecdotique dans la vie de Nerciat, dans la mesure où celui-ci s'est extrêmement peu investi dans cette tâche, du propre aveu d'Apollinaire. Si on confronte ce parti-pris à celui de la critique apollinarienne des *120 journées de Sodome et*

32. Guillaume Apollinaire, *Poésies libres*, Paris, Société nouvelle des éditions Jean-Jacques Pauvert, 1978, p. 47.

33. *Ibid.*, p. 86. Quoique l'édition Gallimard en attribue la paternité à Apollinaire, l'origine du *Verger des amours* reste discutée. Si Apollinaire l'a effectivement écrit et pensé comme le pendant érotique du *Mal-aimé*, il est étrange qu'aucune mention n'en soit faite par les témoins de la publication d'*Alcools* (notamment Paul Léautaud). Il pourrait s'agir d'un pastiche de Pascal Pia, auquel cas l'intérêt d'Apollinaire pour le *Kama-Sutra* devient incertain. La citation révèle toutefois l'importance de l'ambition d'un érotisme systématique dans la postérité littéraire d'Apollinaire.

Gomorrhe, beaucoup plus célèbre, on s'aperçoit que la préoccupation d'Apollinaire est la même, à savoir la classification des éléments du savoir amoureux :

Cet ouvrage est capital, non seulement dans l'œuvre du marquis de Sade, mais même dans l'histoire de l'humanité. On y trouve une classification rigoureusement scientifique de toutes les passions dans leurs rapports avec l'instinct sexuel. L'écrivain, le marquis de Sade y condensait ses théories nouvelles et y créait aussi, cent ans avant le docteur Krafft-Ebing, la psychopathie sexuelle (*PC III*, p. 806).

De ce point de vue, *Les onze mille verges*, peuvent se définir comme une exploration littéraire systématique des situations érotiques possibles et de leurs modes d'énonciation.

Le problème de l'éros est donc ici parfaitement indistinct de celui du classicisme, c'est-à-dire de la réglementation de l'écriture. Les allusions des *Exploits* à Molière d'une part, et à Corneille de l'autre participent bien de cet effort visant à intégrer l'éros dans un quadrillage de règles à la fois conceptuelles et morales. Les processus de transgression, dans *Les onze mille verges* autant que dans les *Exploits*, sont bel et bien les processus d'intégration de la règle. Le châtiment des verges est la pénitence du prince Vibescu pour avoir manqué à sa parole, c'est-à-dire pour avoir renoncé à la fonction illocutionnaire du langage.

Si je vous tenais dans un lit, vingt fois de suite je vous prouverais ma passion. Que les onze mille vierges ou même *Onze mille verges* me châtient si je mens! (*PC III*, p. 892)

Mais souviens-toi de ce que tu m'as dit : Si je ne fais pas l'amour vingt fois de suite, que *Onze mille verges* me châtient. *Tu ne l'as pas fait vingt fois, tant pis pour toi* (*PC III*, p. 897).

Ci-gît le prince Vibescu
Unique amant des Onze mille verges
Mieux vaudrait, passant! Sois-en convaincu
Dépucceler les onze mille vierges (*PC III*, p. 954)

Quant à la valeur érotique des puissances répressives dans l'initiation du jeune Don Juan, elle a bien sûr toute l'importance qu'elle peut avoir

dans la subjectivité d'un enfant. La fascination d'Apollinaire pour la punition de la fessée, repérable dans le roman inachevé de Raspoutine (et présentée comme un exercice d'humilité orthodoxe), ou même dans son œuvre poétique (« L'ermite » d'*Alcools* : « Ô Seigneur flagellez les nuées du coucher / Qui vous tendent au ciel de si jolis culs roses », plusieurs des *Poèmes à Lou*) trouve ici une richesse interprétative qui dépasse de loin le simple souci réaliste. Il suffira de citer cette courte phrase, chapitre sept, absente de la version allemande :

Déjà, autrefois, lorsque j'avais dix ans, ma mère, à cause d'une bêtise que j'avais faite, m'avait pris entre ses cuisses, ôté mes culottes et avait tapé dur sur mes petites fesses, de telle façon qu'après la première douleur, j'avais conservé toute la journée un sentiment de volupté (*PC III*, p. 985).

Pour *Les onze mille verges*, il est impossible de citer l'intégralité des passages ayant trait au postérieur ou à la scatophilie. Au premier chapitre, on relève trente-cinq occurrences des termes « cul », « fesses », « fesser », « péter », « enculer ». Le deuxième chapitre en compte vingt-trois. Le troisième, quatre-vingt-sept (!) si l'on prend en compte le champ lexical de la défécation (le chapitre s'étend sur un peu moins de neuf pages dans l'édition de la Pléiade, chaque page du chapitre totalise donc en moyenne une dizaine de termes et descriptions scatologiques). Cette manie de l'auteur, dans la critique qu'on lui consacre, est essentiellement envisagée sous l'angle de sa pathologie personnelle : « Un psychanalyste aurait beau jeu de relever les signes d'une cruauté agressive liée à l'amour et la prédominance d'un stade régressif sadique-anal³⁴. »

Cette remarque de Michel Décaudin est une référence implicite à l'ouvrage d'Anne Clancier, auquel il a lui-même mis la main : *Guillaume Apollinaire, les incertitudes de l'identité*³⁵. Cette suite d'essais se trouve être l'une des rares études approfondies de la prose érotique

34. Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 73.

35. Anne Clancier, *Guillaume Apollinaire, les incertitudes de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2006, 171 p.

apollinarienne, envisagée d'un point de vue psychocritique. L'attitude psychanalytique, aussi légitime soit-elle, délaisse la valeur poétique du rapport apollinarien à la fécalité. La célébrité du « Pont Mirabeau », de « Nuit Rhénane » ou d'« Automne malade » amène parfois la critique à considérer Apollinaire comme un poète de l'eau, tout au moins du liquide. C'est faire peu de cas de son écriture, malaxage perpétuel des contraintes classiques les plus strictes, les plus consistantes, et du lyrisme le plus imprécis. La langue d'Apollinaire est proprement boueuse, ni solide ni liquide, ni même homogène comme pourrait l'être une pâte. Elle est grumeleuse. Bien plus, l'analité, dans *Les onze mille verges*, est une métaphore quasi constante du processus de création, une forme de maïeutique :

[...] mes frêles fesses,
 Immobiles et crispées quand il me faut chier
 Sur la table trop haute et le papier glacé
 Les chauds étrons de mes pensées (*PC III*, p. 925)

Ainsi, l'anus envisagé par Apollinaire devient lui-même une autre bouche (chapitre cinq : « ton gros visage postérieur » [*PC III*, p. 918]) et une instance d'énonciation, voire d'énonciation poétique, puisqu'il assume toute fonction possible du langage : son discours est un équilibre entre phénomènes reçus (pratiques de sodomisation) et phénomènes produits; ladite production naît d'une vibration première, compréhensible et interprétable par le travail de mise en forme qui l'article (chapitre trois : « Les efforts de la jeune femme eurent d'abord pour effet [...] de faire sortir un peu d'une peau lisse et rose qui [...] ressemble à une lèvre retroussée. » [*PC III*, p. 899]). Enfin, son expression dépend d'une intention particulière et intelligible, quoiqu'elle dépende d'une expressivité distincte du langage conventionnel. « Hélène – Ah! Tu as fourré ta langue entière dans mes fesses... Tiens, je pète... Je te demande pardon, je n'ai pas pu me retenir!... » (*PC III*, p. 918)

La parole anale est à la fois puissance réactive : réaction sensitive, en l'occurrence à la *langue* du partenaire, et puissance active d'expression apte à déterminer, puis à exprimer un mécanisme que le phénomène originel (ici la sensation corporelle) ne peut manifester par lui-même

d'une façon adéquate. C'est également, semble-t-il, une description plutôt satisfaisante de la fonction du traducteur.

Cette aspiration apollinarienne au classicisme peut être vue comme un processus d'« endotisation » de l'éros, à savoir un système voué à intégrer tout phénomène étranger dans le champ de ses propres mécanismes. La critique du texte érotique développée à l'âge classique se fonde notamment sur l'exigence d'une rationalité capable d'accueillir cet autre langage qu'est le code sexuel, et dont l'un des attributs fondamentaux est la fuite hors du champ d'action de cette dernière³⁶. Octavio Paz affirme dans son essai sur Sade que « l'éros est hétéronomique », qu'il trouve par nature sa dynamique dans un système extérieur dont il adopte et subvertit le mécanisme. L'entreprise érotique fonctionne à la manière d'une tumeur, ou d'un évangélisme³⁷ : elle peut croître à condition de convertir les puissances qui lui sont extérieures, dont elle tire sa propre substance. « L'acte érotique, poursuit Octavio Paz, nie le monde. Rien n'est réel autour de nous, sauf nos fantasmes³⁸ ». La « négation érotique » effectivement présente chez Apollinaire a ceci de particulier qu'elle n'est ni un refus ni un isolement. Au contraire, elle est une contamination.

C'est à la lumière d'une telle affirmation qu'il est possible d'affirmer qu'Apollinaire use de procédés qu'on pourrait dire « antiérotiques ». Ces procédés concernent essentiellement les figures de surexplicitation : glose minutieuse autour d'une évidence, ou descriptions inutilement

36. Principe central de l'éthique libertine, des dialogues de Crébillon, des discours de Don Juan et de l'ensemble des auteurs abordés par Apollinaire dans *Les diables amoureux*. Le plaisir libertin n'est pas la sexualité, mais le discours sexuel, plus précisément le discours sexuel fondé en raison, apte à déterminer une compréhension scientifique des phénomènes psychologiques ou sociaux. L'acte amoureux proprement dit n'intervient qu'à la manière d'une vérification.

37. Voir à ce propos le soin avec lequel Apollinaire, à la suite de Sade, rapproche dans chacun de ses récits rite sexuel et rite religieux. On pense au sermon d'humilité prononcé par Raspoutine flagellant la duchesse anonyme, aux confessions du paysan, de la mère et de la tante dans les *Exploits*, au sacerdoce du Pope baptisant la belle Natacha « de son foutre ecclésiastique ».

38. Octavio Paz, *Un au-delà érotique. Le marquis de Sade*, traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, 1994, p. 26.

précises (un exemple : « Des soupirs à fendre l'âme, s'ils n'avaient été des soupirs de volupté, s'élevaient du lit qui craquait... » [*PC III*, p. 894]). Le problème de définition générique du roman trouve sa première expression critique dans la fameuse citation d'Aragon, intégrée à sa préface de 1930 :

Les onze mille verges n'est pas un livre érotique, et c'est passablement son pire défaut. C'est un jeu, où tout ce qui est poétique est admirable, à cause d'Apollinaire et en fonction de lui, pour le lointain que ce livre apporte à ses poèmes. [...] C'est un livre où toute l'habileté d'Apollinaire et sa connaissance d'une certaine vulgarité troublante dont la meilleure expression est la carte postale, se font jour aux dépens de la sincérité de la vie³⁹.

Aragon fut sans doute le premier auteur à traiter le roman sous un angle interprétatif, mais à sa manière encore légèrement teintée de surréalisme, ou de ses conséquences, c'est-à-dire en procédant par touches intuitives plutôt que par une argumentation systématique. C'est dire que la critique d'Aragon exige à son tour une nouvelle exégèse. Michel Décaudin comprend l'affirmation comme une remarque de la désinvolture apollinarienne précédemment envisagée, tout en conservant lui-même l'appellation « récit érotique ». Le terme de « pornographie » ne convient pas non plus au projet apollinarien : le *pornè graphèin* est étymologiquement l'écriture de la prostitution, ou plus exactement le langage prostitué, le langage qui abdique toute fonction autre que celle de montrer le sexe (« rêve de collégien⁴⁰ », dit Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*) et ce dans un but lucratif. Dans sa *Présentation de Sacher Masoch*, Gilles Deleuze en propose une définition plus ou moins équivalente :

On appelle littérature pornographique une littérature réduite à quelques mots d'ordre (fais ceci, cela...), suivis de descriptions obscènes. Violence et érotisme s'y rejoignent donc, mais d'une façon rudimentaire⁴¹.

39. Louis Aragon, *Chroniques I. 1918-1932*, Paris, Stock, 1998, p. 359.

40. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 20.

41. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 17.

Pour contourner la connotation péjorative du terme « pornographie », Deleuze propose d'en distinguer les œuvres de Sacher Masoch ou de Sade par l'adjectif « un plus haut nom comme celui de "pornologie"⁴² ». Apollinaire semblerait s'insérer parfaitement dans cette catégorie nouvelle, quoique la spécificité des *Onze mille verges* mérite une caractérisation plus fine vis-à-vis de la pornographie. L'exclusion par Aragon des *Onze mille verges* hors du domaine érotique permet également la reconnaissance d'un éros « homonomique », dont le processus est initié par sa propre formulation, et les variations syntagmatiques auxquelles il se livre. L'opposition entre érotisme et « humour pur » recoupe ainsi une distinction plus fondamentale entre exotisme et endotisme, parfaitement fondus dans l'écriture apollinarienne.

Partant de ces considérations, la difficulté de traduire l'Apollinaire « pornologue » se laisse appréhender plus clairement; le traducteur semble devoir choisir entre ces deux plans : restitution isomorphique « fermée », appliquée à déterminer les processus linguistiques de subversion du fait énoncé — traduire « culeter » par un néologisme tel que *assing* ou *butting*, porté sur la mise en évidence de l'incongruité comique du terme français (puisque'il n'apparaît pas qu'un pur archaïsme anglais soit ici possible) — ou bien restitution référentielle « ouverte », le *buggering* d'Alexis Lykiard, qui par sa polysémie ouvre un champ d'interprétations propres à la langue anglaise et indépendantes du texte original, puisque la dénotation ordurière du terme également employé dans des expressions telles que *buggering off* (foutre le camp) ou *buggering up* (bousiller), apporte un caractère méprisable aux ardeurs de Mony, tout en renonçant au sens littéral de « culeter ». *Buggering* ne signifie pas remuer le derrière, mais sodomiser. Toutefois, il n'est pas impossible que cet écart vienne plus simplement d'un contresens du traducteur. Il est naturel pour un anglophone de prendre le terme « culeter » pour une tournure locative (aller au cul) plutôt qu'active (le cul allant).

42. *Ibid.*, p. 18.

Pour cette raison, une traduction soignée des *Onze mille verges* ne peut s'accomplir sur le modèle traditionnel d'une expérience orphique, souhaité par Maurice Blanchot. De même, il n'est pas tout à fait exact de ramener la finalité de l'éros apollinarien à la figure d'Orphée. Certes, le roman trahit une volonté de capture du sentiment érotique dans une forme syntaxique. La lente protase de l'horreur des *Onze mille verges*, qui va de la simple homosexualité à la scatophilie, puis au masochisme, puis au meurtre, puis à la guerre, puis à la torture, puis au jugement d'un tribunal, puis au supplice, suffit à valider le rapprochement entre le voyage aux enfers et le voyage érotique. Mais de cette exploration, rien n'est rapporté : par son humour, sa légèreté et la multiplicité de ses reprises sans intention autre que celle du pur plaisir de l'écriture, le discours érotique se déconstruit à mesure qu'il progresse. Le parcours du prince Vibescu relève davantage de l'Hermès psychopompe : le voyage aux enfers n'est pas une expérience directe, il est l'accompagnement formel d'une subjectivité extérieure à la situation de lecture, d'une subjectivité fictive et fantaisiste (Mony, le voyageur). De fait, le destin de Mony Vibescu n'est pas du tout destiné à éveiller la compassion du lecteur, ni à lui fournir un substrat d'expérience homosexuelle, sadique ou pédophile. L'écriture maintient toujours une distance humoristique vis-à-vis de l'horreur des situations qu'elle décrit. S'il y a orphisme chez Apollinaire, ce n'est pas dans son œuvre érotique. Peut-être n'est-ce pas non plus dans *Le Bestiaire*, où il est largement question de l'Orphée charmeur de bêtes, rival des sirènes, mais en aucune façon de descente aux enfers⁴³. L'Orphée aux enfers d'Apollinaire, prend plutôt naissance dans *La chanson du mal-aimé*, c'est-à-dire parallèlement à ses expériences d'écriture érotique. *Les onze mille verges* proposent à la suite de Sade, une cartographie, un quadrillage des territoires infernaux, mais non la quête de la femme aimée. En conséquence, il serait profitable d'en déduire, par analogie, un système traductologique à la fois original et hérité de sa forme classique, qui n'aurait pas pour but de ramener le style apollinarien dans une forme anglophone, mais d'en

43. « L'Ibis » pourrait constituer une discrète exception. Toutefois, le quatrain marqué par le temps futur ne présente pas le voyage, mais simplement son annonce, sa prévision, et n'envisage en aucun cas la possibilité d'un retour du poète.

proposer une variation extérieure destinée à redoubler le jeu littéraire premier; faire du texte original un aliment plutôt qu'un modèle, ce qui correspond précisément à la traduction du *Kinder-Geilheit* par Apollinaire lui-même.

Pour cette raison peut-être, même au sein de l'exotisme de fantaisie des *Onze mille verges*, construites sur le modèle du roman d'aventure, la langue de la sexualité reste toujours explicitement le français.

J'en ai assez des femmes de Bucarest, j'en ai assez de dépenser ici ma fortune avec laquelle je serais si heureux à Paris (*PC III*, p. 891).

Estelle, j'eusse dû vous reconnaître. Depuis longtemps j'étais votre admirateur passionné. En ai-je passé des soirées au Théâtre-Français, vous regardant dans vos rôles d'amoureuse? Et pour calmer mon excitation [...] (*PC III*, p. 906-907).

Nous voulons des femmes, dit en français Mony à la caissière, qui n'était autre qu'Adophe Terré (*PC III*, p. 924).

Vous êtes trop ridicule, dit-elle, et vous ne sauriez pas. Je veux un Français, les Français sont galants et s'y connaissent en amour (*PC III*, p. 946).

L'ensemble du récit lui-même n'est construit qu'autour de questions de langues, d'usages. Mony est un gentilhomme roumain, en voyage à Paris, en Allemagne, à Sarajevo, en Russie et jusqu'à Port-Arthur. Les hommes, les femmes et les enfants qui le rencontrent sont de toutes les nationalités, ont toutes les physionomies possibles. Leur aspect est d'ailleurs traité dans le texte comme ingrédient aphrodisiaque à part entière. Voici, dès l'incipit, la description de la démarche parisienne comprise par les habitants de Bucarest :

Le prince Vibescu marchait comme on croit à Bucarest que marchent les Parisiens, c'est-à-dire à tous petits pas pressés et en tortillant le cul. Et lorsqu'un homme marche ainsi à Bucarest, pas une femme ne lui résiste, fût-elle l'épouse du premier ministre (*PC III*, p. 888).

Ce souci se développe jusqu'à rejoindre la volonté de classification et de systématisme qu'Apollinaire reconnaît lui-même être la principale vertu du genre érotique. Ainsi, la description des différentes chutes de reins des prostituées de Port-Arthur occasionne le développement d'une ethnographie fantaisiste :

Ce fut un étalage admirable de culs de toutes les nationalités, car ce bordel modèle possédait des putains de toutes races. Le cul en forme de poire de la Frisonne contrastait avec les culs rebondis des Parisiennes, les fesses merveilleuses des Anglaises, les postérieurs carrés des Scandinaves et les culs tombant des Catalanes. Une négresse montra une masse tourmentée qui ressemblait plutôt à un cratère volcanique qu'à une croupe féminine (*PC III*, p. 925).

Néanmoins, le parcours de Mony à travers l'Europe, puis l'Asie, mais une Asie russe et japoniste plutôt que japonaise, tend à faire du français la langue universelle, que sa prépondérance dans les milieux diplomatiques du début du siècle pourrait rendre vraisemblable, mais qu'elle ne suffit pas à expliquer. Apollinaire s'ingénie au contraire à l'invoquer dans les situations où elle aurait le moins sa place, situations qui marquent son insuffisance, tels les discours de la prostituée Kilyému et de l'officier japonais, ou, à l'inverse, à intégrer régulièrement dans le fil de la narration française des idiomes dont la traduction serait problématique :

Elle est rieuse et charmante, disait-il, et je l'adore comme j'adore la Trinité Améno-Mino-Kanoussi-Nô-Kami. Elle est féconde comme Isanagui et Isanami, créateurs de la terre et générateurs des hommes, et belle comme Amatérassou, fille de ces dieux et le soleil lui-même. En m'attendant, elle pense à moi et fait jouer les treize cordes de son kô-tô en bois de polonia impérial et joue du siô à dix-sept tuyaux (*PC III*, p. 943).

Ses jambes étaient nues et un parfum délicieux émanait de sa peau satinée, mêlée aux effluves de l'*odor di femina* (*PC III*, p. 915).

Quelques officiers russes ivres et grossiers y étaient entrés et, vomissant des jurons immondes, s'étaient précipités sur

les Anglaises du bordel qui, rebutées par l'aspect ignoble des soudards, murmurèrent des *Bloody* et des *Damned* à qui mieux mieux (*PC III*, p. 928).

On remarque, à l'instar des dieux shintoïstes, la fécondité particulière de cette alliance des vocabulaires étrangers l'un à l'autre, forcés de jouer de leur rapprochement volontairement incongru. Le procédé, ici envisagé comme un problème traductologique, constitue sans doute le motif le plus central du récit. Anne Clancier, qui l'envisage essentiellement à travers l'intrusion de la « Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople » dans *La chanson du mal-aimé*, comprend le jeu de rupture comme un remède à la dépression pernicieuse qui infuse le lyrisme apollinarien :

Dans certaines œuvres, cette mélancolie est brusquement rompue par des passages scatologiques ou obscènes qui témoignent de défenses maniaques contre la dépression⁴⁴.

Partant d'une telle interprétation, Anne Clancier élabore la notion de « contre-texte », discours destiné à masquer ses propres enjeux, parole trichée, en quelque sorte. Là encore, il semble que la critique d'*Alcools*, et plus spécifiquement du *Mal-Aimé*, ne suffise pas à déterminer les enjeux du récit érotique. Sans doute l'aubade à Laetare ou les cosaques Zaporogues agissent-ils de manière à distraire, à tempérer la douleur du poète, par leurs motifs apparemment indépendants au reste de la *Chanson*⁴⁵. Les passages entre les tons, les sphères culturelles, les registres linguistiques sont trop constants au fil des *Onze mille verges* pour être compris comme digressifs. Leur enjeu n'est pas de l'ordre de la défense inconsciente, mais de la métamorphose volontaire. Tout y concourt à construire une subjectivité au sein de laquelle horreur, plaisir,

44. Anne Clancier, *op. cit.*, p. 17.

45. Et encore, il semble difficile d'imaginer qu'Apollinaire se soit lui-même abusé en insérant les Cosaques Zaporogues dans la *Chanson du mal-aimé*. Anne Clancier résout cette difficulté en définissant, en conclusion, le poète comme « inventeur de lui-même » (*ibid.*, p. 135), c'est-à-dire en considérant le phénomène de contre-texte comme une conversion de son incertitude identitaire première en élément de métamorphose constante de cette même identité. Ainsi, même l'hypothèse du contre-texte, à un second niveau, s'accorde à la thèse ici proposée.

mélancolie et grotesque coexistent, s'équilibrent et se nourrissent mutuellement. Semblable fantasma s'enrichit de celui d'une jouissance des sexes débarrassée des douleurs d'une lutte des sexes, à savoir de l'être androgyne, qui échappe aux déterminations sexuelles isolées. La divinité Amateratsu, précédemment évoquée, est dite « fille et soleil », c'est-à-dire Apollon féminin. Une particularité anatomique prête le même statut à la fille du général Kokodryoff : « C'est curieux, dit Wanda, que je t'aie dépucelée avec mon clitoris et que moi-même, je sois encore vierge » (*PC III*, p. 920). « Le clitoris en érection de Wanda pénétra bientôt entre les fesses satinées dans lesquelles elle alla et vint comme un homme » (*ibid.*). S'y ajoute la figure angélique, plusieurs fois évoquée au cours du texte, par analogie avec l'aspect rondouillard des *cherubini* italiens, pour désigner les parties charnues : « Comme il est gros, rond et joufflu... On dirait un ange en train de souffler... » (*PC III*, p. 918), pour laisser enfin la figure se déployer tout au long du huitième chapitre à travers l'infirmière polonaise et sadique, puis le jeune officier d'*Archangel*.

Ainsi, *Les onze mille verges* s'emploient à faire subir une angéломorphose à l'organe sexuel, mais aussi au langage. La signification symbolique déjà évoquée à propos du poème *Archangel*, destinée à créer une parole qui mime l'acte amoureux par l'union de ses composantes contraires ou oxymoriques, semble plaider pour l'avènement d'un texte à la fois intraduisible et autotraduit, parce que « translinguistique ». En ce sens, les effets de bizarrerie créés par la traduction des *Exploits* ou la création des *Onze mille verges*, ainsi que les inversions exotiques ne sont pas un handicap propre au non francophone : la réplique du protagoniste japonais est exotique pour un Français, mais elle le serait tout autant pour un lecteur du Japon. L'invocation d'Amateratsu pour décrire la femme aimée, l'hypotypose de la jeune femme jouant du kotô ne réfèrent qu'au japonisme parisien au début du XX^e siècle, et même alors, un japoniste parisien s'intéresse au japonisme précisément parce que cela lui est étranger, et parce qu'il goûte ainsi le plaisir d'accéder à un code qui lui reste énigmatique. Mais chez Apollinaire, ce sont toujours les trouvailles linguistiques et narratives qui sont sources de l'exotisme, non le thème, ici le plaisir de la sonorité étrangère, ou le plaisir de sa

traduction dans le cas du récit de la prostituée Kilyému. Il y a là, semble-t-il, une vertu propre au texte érotique comme objet de traduction : le jeu constant entre exotisme et endotisme se conserve parfaitement d'une langue à l'autre. Bien plus, il apparaît qu'une herméneutique de l'éros est en elle-même une expérience de traduction; mieux vaut chercher l'interprétation sexuelle du côté de la langue étrangère.

Il faut ainsi admettre qu'en matière d'érotisme, un traducteur n'est ni plus ni moins désarmé qu'un lecteur pour accéder à la chair du texte, qu'un discours « pornologique » agit sur le lecteur francophone de la même façon que sur l'étranger. Bien sûr, on imagine mal lire un livre érotique écrit dans une langue inconnue. Pourtant, quel étrange usage de la langue française ferait l'anglophone qui aurait appris le français à la lecture d'Apollinaire! Le projet érotique apollinarien se distingue de la perspective sadienne, en ce qu'il reste en deçà de tout souci de transmission. *Les onze mille verges* ont bien l'ambition d'une herméneutique amoureuse, mais une herméneutique strictement personnelle : totale dans la nature des situations envisagées, intime dans la géographie mentale qui leur donne sens. Le lecteur retire de l'œuvre une impression double : un grand dégoût, un grand bonheur. Par conséquent, la traduction qu'on en propose se doit d'être telle : incongrue et systématique, désinvolte et personnelle, ignoble et joyeuse. Attitude étrange, elle doit renoncer au souci de faire de la scatophilie d'Apollinaire une scatophilie lisible, et même de proposer une transcription même partielle de la psychologie de son auteur; le traducteur doit ici trouver les ressorts de ses propres fantasmes, faire des sévices du prince Mony ses propres sévices, faire des *Onze mille verges* sa propre œuvre.

Pavel Cazenove
Université Rennes 2

Sade, pornographe

Une écriture intransitive

Selon l'opinion, un bon écrivain c'est quelqu'un qui a quelque chose à dire et qui le dit bien. Alain Robbe-Grillet — grand sadien s'il en est — a proposé, sous l'apparence d'un paradoxe facétieux mais qui se révèle fort juste, de « définir » l'écrivain comme quelqu'un *qui n'a rien à dire et qui le dit mal*.

Partir du principe qu'un écrivain doit avoir quelque chose à dire, un message profond à faire passer, cela revient à considérer son écriture comme simple acte de communication, alors qu'elle ne peut être qu'une construction, une création.

Quand je me mets à écrire un roman [écrit Robbe-Grillet], je n'ai rien à dire. J'ai à dire, mais ce n'est pas un quelque chose, et, par-dessus le marché, j'ai la conviction que ma

parole en tant qu'écrivain va être une parole créatrice, c'est-à-dire que peut-être, à la fin, j'aurai dit quelque chose, mais au début, simplement, je dois m'exprimer¹.

« Bien écrire », « dire bien les choses », cela renvoie au langage le plus appauvri, celui qu'on réduit à la communication : bien se faire comprendre, être clair, éliminer le doute, l'ambiguïté, le hasard, le paradoxe, autrement dit toute forme inquiétante dans l'énonciation de ce que l'on a à dire. À l'inverse, un écrivain *qui n'a rien à dire et qui le dit mal*, c'est quelqu'un qui ne cherche pas à communiquer un message, mais qui considère la *forme* de son écriture comme le principal *contenu* de son œuvre, là où se logent les pulsions à l'œuvre, là où finalement se situe l'œuvre. « Mal dire », c'est dire, avec un brin de provocation, « dire autrement ». Proust l'exprime à sa manière : « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère² », c'est-à-dire dans une langue qui n'est pas celle avec laquelle nous vivons quotidiennement (celle de la communication qui ne dit que ce qu'elle dit, ni plus ni moins). Or, la confusion est fréquente entre ces deux « langues » chez le grand public qui tend généralement à condamner la non-transparence de l'œuvre à son propos, à son intention, en interprétant cela comme une faiblesse de l'énonciation : quelque chose de « mal dit ».

Selon l'opinion toujours, l'écrivain n'écrit pas seulement pour lui, par jeu, pour exprimer ses émotions, il doit écrire *pour se faire comprendre*, pour communiquer aux autres ces choses qu'il « ressent ». Il y a par conséquent cette idée que le bon style serait précisément l'absence de style, une sorte de degré zéro de l'écriture, une écriture « transparente », la langue même en sa pureté — sa virginité — originelle. Toujours, *le style pervertit*. Cette idée suppose qu'on considère ici en tant qu'œuvre non pas le texte, mais le message qu'il est censé contenir. Roland Barthes opère à ce sujet une distinction fondamentale entre les « écrivains » et ce qu'il appelle les « écrivants ». Ce qui définit l'écrivain, c'est que son projet de communication est naïf, il n'admet pas que son message se

1. Alain Robbe-Grillet, *Le voyageur*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 288.

2. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971 [1954], p. 299.

retourne et se referme sur lui-même. Barthes parle à son propos d'une écriture « transitive », c'est-à-dire d'une écriture qui se pose comme un moyen — témoigner, expliquer, enseigner — alors que

pour l'écrivain, c'est tout le contraire : il sait bien que sa parole, *intransitive* par choix et par labeur, inaugure une ambiguïté, même si elle se donne pour péremptoire, qu'elle s'offre paradoxalement comme un silence monumental à déchiffrer³.

L'écrivain doit choisir le meilleur chemin menant de la dénotation à la connotation, celui dont l'indirect, parfois fort détourné, déforme le moins possible, non pas ce qu'il veut dire, mais ce qu'il veut *faire entendre*.

L'œuvre du désir

Toujours, le style pervertit, disions-nous, le style c'est-à-dire le symptôme dirait Lacan. En effet, le style a au moins deux fois partie liée avec le désir : en bordure du discours, il est l'épaisseur dans laquelle se dérobe ce dont parle l'écrivain; au sein du discours, il est sa « forme ». Le texte — roman, poème, ou autre — n'est pas la parole du désir, mais son œuvre. Selon Jean-François Lyotard,

l'œuvre du désir résulte de l'application d'une force sur un texte. *Le désir ne parle pas, il violente l'ordre de la parole*. Cette violence est primordiale : l'accomplissement imaginaire du désir consiste en cette transgression⁴.

Ce désir dont il est peut-être question chez tout écrivain s'inscrit dans le « corps » de l'œuvre à la manière dont le symptôme altère le sujet névrosé. Julia Kristeva écrit à ce propos que, pour le père de la psychanalyse, le signifiant *s'incarne* immédiatement :

[C]omme Proust, Freud est un spécialiste de la « transsubstantiation », mais il entend la chair dans la parole associative du patient, tandis que Proust écrit la chair dans

3. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 151-152.

4. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 239.

ses métaphores et ses phrases hyperboliques [...]. *Il s'agit de toucher avec le verbe les vibrations du désir*⁵.

Dans ses séminaires sur « Les formations de l'inconscient⁶ », Lacan évoque ce « mal dire » auquel nous avons fait référence, en indiquant qu'étant question de l'inconscient, plutôt que de l'usage du langage, c'est de son « mésusage » dont il faut parler, évoquant à cette occasion le concept esthétique du « maniérisme ». L'idée de base est que le maniérisme obtient ses effets de façon anti-classique, c'est-à-dire qu'il y a une norme — picturale, si l'on replace le concept dans son contexte d'origine — et sur la base de cette norme, le maniérisme produit des écarts, des transgressions. Si l'on transpose cette idée sur le versant linguistique qui nous intéresse, on peut effectivement repérer une norme du langage, un code et des règles. Ce qui fait qu'un écrivain est « classique », c'est qu'il respecte cette norme dans son rapport au langage. Or, la valeur d'un écrivain comme Sade (qui peut d'une certaine façon passer pour classique) se situe dans la *différence*, dans l'écart par rapport à cette norme, par rapport au code : *le sens est dans la déviance*. La valeur — ou la validité — du langage n'est donc plus ici saisie dans son rapport au réel, mais dans son adéquation à lui-même, autrement dit *le langage lui-même se trouve considéré comme « réel »* : « Sade oppose foncièrement le langage au réel, ou plus exactement se place sous la seule instance du "réel de langage"⁷ », écrit Barthes pour qui, on le sait, l'écriture est fondamentalement une intervention exercée par l'écrivain sur le langage en tant que « corps de prescriptions et d'habitudes⁸ » commun à tous les hommes d'un pays et d'une époque.

C'est selon cet angle critique particulier que nous avons choisi d'observer l'œuvre sadienne : question posée à la forme de son écriture, ce qu'on appelle dans le domaine de la littérature le « style » — entendons le « symptôme » — violence exercée par le désir sur le corps

5. Julia Kristeva, *La révolte intime*, Paris, Fayard, 1997, p. 120 [nous soulignons].

6. Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre V : Les formations de l'inconscient [1957-1958]*, Paris, Seuil, 1998, 517 p.

7. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 141.

8. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 11.

de l'œuvre, sur ce langage considéré comme « réel ». Comme le dit clairement Marcel Hénaff, « à être dans le langage, le désir est bien dans son lieu⁹ ». La forme linguistique n'est donc pas seulement la condition de *transmission* de la fantasmagorie sadienne, elle est d'abord la condition de sa *réalisation* : écrire, c'est faire entrer le fantasme dans une pratique, c'est le soumettre à une saisie de la réalité. Pour ainsi dire, *écrire c'est déjà commettre*. Cette forme, ce style, il en a été très rarement question en deux siècles de réception¹⁰, l'œuvre sadienne ayant en revanche fait l'objet d'un grand nombre de commentaires envisagés quant à ses contenus, que ce soit d'un point de vue moral, philosophique ou psychanalytique : c'est ce qu'on appelle couramment le « sadisme ». Il y a dans ce choix épistémologique, déjà, un premier problème posé par la littérature à sa traduction, en ce sens qu'il oblige à rejeter la vision instrumentale de la langue comme médium neutre. Un signifié est aisément traduisible tant que son signifiant lui demeure transparent en n'étant qu'un « véhicule » : on peut en changer comme il nous plaît, en passant d'une langue à une autre, sans que cela ne modifie en quoi que ce soit ce signifié qu'il « trans-porte ». En revanche, un signifiant qui a été « violenté » par le désir et qui garde les traces — les stigmates — de cette force en profondeur, dans sa matière, dans son « corps », un tel signifiant est nécessairement interchangeable : on ne peut alors que reproduire ces « stigmates » — ou plus exactement ce qui en est la cause — sur le corps de la langue cible.

Porno-graphie

Cette transgression des valeurs que nous avons évoquée — principe déclaré de l'érotisme — telle qu'elle déteint de l'action représentée sur le langage qui la supporte, Barthes parle à son sujet de « pornographie » dans son sens le plus vrai, c'est-à-dire une écriture de la luxure qui ne

9. Marcel Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 79.

10. Pourquoi? Parce que c'est le crime que la société peut pardonner le moins à Sade que celui contre le langage — corps symbolique de l'institution — autrement dit contre la loi (voir *infra*).

consiste pas simplement à retranscrire par écrit une scène voluptueuse, mais à produire par cette écriture — et en elle — cette volupté dans laquelle l'auteur veut nous faire plonger. Parler de pornographie à l'égard de l'œuvre sadienne, et non d'érotisme, marque une volonté de s'écarter des simples contenus à caractère érotique qui jalonnent cette œuvre, ou plus exactement de ne jamais les envisager en dehors de leur prise en charge par le langage, par le texte — ou à l'inverse, la prise en charge de ce texte par l'éros dont il est porteur. Ainsi, cette pornographie telle qu'on entend l'appliquer à l'œuvre de Sade ne concerne pas, comme beaucoup tendent à le penser, une simple intensification de ce qu'on désigne par l'érotisme, intensification dans ce qu'il nous est donné à voir ou à lire des situations d'ordre sexuel (chez Sade, sadisme bien sûr, orgies diverses et complexes, coprophagie et autres paraphilies). Non, la « porno-graphie » telle qu'on la conçoit ici, s'attache à multiplier les liens intimes qui unissent en une seule chair ce qui a trait à l'éros, au sexe, au corps désiré (*pornê* : la prostituée¹¹) et ce qui a trait à l'écriture (*graphein* : écrire). La pornographie, c'est l'éros pris dans les mailles de la création (graphique, plastique, littéraire, etc.) ou plus exactement dans ce que chaque art a de spécifique; c'est lorsque l'éros prend les commandes de ce qui, dans un art, lui est irréductible. Toute œuvre pornographique serait donc forcément une œuvre moderniste au sens très précis où l'entend Clement Greenberg, c'est-à-dire que ce désir qui la nourrit, ces pulsions qui l'excitent, s'interdisent de dépendre de toute forme d'expérience qui ne soit pas étroitement circonscrite dans la nature de son médium (supports, matières, outils, techniques et langages). Cette position de l'artiste « moderniste » signifie entre autres, précise Greenberg, qu'« il lui faut renoncer à l'illusion et à tout rapport explicite au monde¹² ». Il s'agit là d'une propriété générique des œuvres pornographiques, notamment des romans sadiens dont l'action

11. Comme le rappelle Georges Bataille, « la prostitution n'est en soi que le fait d'offrir au désir » (*L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 157). Si d'abord la prostituée reçut des sommes d'argent ou des choses précieuses, ce fut en don : elle employait ces dons aux dépenses somptuaires et aux parures qui la rendaient plus désirable. La loi de cet échange de dons, précise Bataille, n'était pas la transaction mercantile.

12. Clement Greenberg, *Art et culture*, Paris, Macula, 1988, p. 154.

se déroule hors de toute réalité : complication des combinaisons, contorsion des partenaires, dépense des jouisseurs, endurance des victimes... tout dépasse la nature humaine.

On dévaste le monde... on le repeuple d'objets nouveaux, que l'on immole encore; le moyen de tous les crimes est à nous, nous usons de tous; nous centuplons l'horreur¹³.

Telle est l'économie de l'imagination sadienne.

Une œuvre pornographique, idéalement, s'interdit donc de traiter de ce qui ne relève pas de sa seule identité, distincte et irréductible. Partant de ce postulat, un cinéaste-pornographe, ce n'est pas uniquement quelqu'un qui filme des scènes de sexe, c'est un cinéaste qui met ses outils — ses outils cinématographiques (lumière, cadrage, montage, mouvements de caméra) — au service de l'éros qui l'habite. Un photographe-pornographe, ce n'est pas seulement quelqu'un qui photographie des scènes de sexe, c'est un photographe tel que J. Stephen Hicks¹⁴ par exemple, dont les corps de ses modèles (féminins) se voient littéralement offerts à la lumière, caressés, pénétrés par elle, *photographiquement possédés*. Un peintre-pornographe, ce n'est pas forcément quelqu'un qui peint des scènes de sexe, c'est par exemple un peintre pour qui, comme le dit Paul Valéry de Titien, peindre, c'est caresser :

On sent bien que pour Titien, quand il dispose une Vénus de la chair la plus pure, mollement assemblée sur la pourpre dans la plénitude de sa perfection de déesse et de chose peinte, *peindre* fut caresser et joindre deux voluptés dans un acte sublime, où la possession de soi-même et de ses moyens, la possession de la Belle par tous les sens se fondent¹⁵.

13. Sade, *Œuvres. Tome 3*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1998, p. 648. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *III*.

14. Nous avons en projet l'édition d'un livre de photographies consacré à ce « photographe de charme » américain dont l'œuvre se constitue en une superbe manifestation plastique de cette érotique de la lumière.

15. Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, 1965 [1938], p. 111.

Qu'en est-il de la littérature et d'un possible écrivain-pornographe? C'est ce qu'il s'agit d'observer au travers de l'œuvre sadienne, à partir notamment des réflexions de Roland Barthes pour qui, ce que produit Sade est une suite de « pornogrammes » :

Le pornogramme n'est pas seulement la trace écrite d'une pratique érotique [...]; c'est par une chimie nouvelle du texte, la fusion (comme sous l'effet d'une température ardente) du discours et du corps (« me voilà toute nue, dit Eugénie à ses professeurs : dissertez sur moi autant que vous voudrez »), en sorte que, ce point atteint, l'écriture soit ce qui règle l'échange de Logos et d'Eros, et qu'il soit possible de parler de l'érotique en grammairien et du langage en pornographe¹⁶.

Chez Sade en effet, le véritable *contenu* de son œuvre n'est pas à chercher dans ce qu'il nous raconte — luxures, orgies, supplices — mais dans la *forme*, ici littéraire, qu'il met en place pour exprimer *dans et par* les mots (non plus seulement au travers de leurs référents), cette qualité luxurieuse, orgiaque, libertine. La pornographie sadienne, en réalisant cette rencontre charnelle entre l'éros et l'écriture, provoque des transformations profondes de la langue ainsi placée au contact de la *porné*. Barthes dit clairement de Sade qu'il est un « logothète », c'est-à-dire un fondateur de langue, laquelle n'est évidemment pas une langue de communication — *transitive* — mais une langue nouvelle, certes traversée par la langue naturelle (ou plutôt qui la traverse). Les textes de Sade n'ont pas été dictés par ses seuls fantasmes : on sait qu'ils sont tissés de multiples références culturelles et philosophiques — notamment le sensualisme¹⁷ et le matérialisme¹⁸ — ils sont aussi faits de mots qui ont déjà appartenu à des langages littéraires, culturels

16. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 163.

17. Le sensualisme attribue les pulsions sexuelles à la nature : « toutes nos actions, et surtout celles du libertinage, nous étant inspirées par la nature, il n'en est aucune, de quelque espèce que vous puissiez la supposer, dont nous devions concevoir de la honte » (*III*, p. 83).

18. Sade se serait largement inspiré de Machiavel ainsi que de divers auteurs matérialistes afin d'expliquer l'inexistence de Dieu et l'inutilité de la chasteté, notamment : *Le système de la nature* du baron d'Holbach, *L'Histoire naturelle* de Buffon, les *Voyages autour du monde* de Bougainville et *L'esprit des usages et coutumes* de Demeunier.

et sociaux, et qui sont délibérément employés en tant que tels. En effet, cette langue française que « traverse » le langage sadien est une langue philologiquement très riche : il faut parler du langage de Sade comme d'un langage de connotation au sens où son texte utilise comme signifiants des éléments (mots, expressions, tournures) qui possédaient déjà une signification ailleurs, c'est-à-dire dans cette langue dont son œuvre est tissée (nous allons revenir sur ce point essentiel).

L'homéostasie sadienne (corps / esprit)

Les romans sadiens se composent généralement de deux écritures complémentaires qui se relayent au rythme du désir, la dissertation philosophique et la scène pornographique :

Sacredieu, s'écria-t-elle à la fin, sodomisée par Télème, chatouillée par Volmar, oh, foutre! je décharge. Vous m'avez fait mourir de volupté, asseyons-nous, et dissertons. Ce n'est pas tout que d'éprouver des sensations, il faut encore les analyser : il est quelquefois aussi doux d'en savoir parler que d'en jouir, et quand on ne peut plus celui-ci, il est divin de se rejeter sur l'autre [...]. Télème, et vous Ducroz soyez près de moi, je veux manier vos vits en parlant; je veux les faire rebander, je veux que l'énergie qu'ils retrouveront sous mes doigts, se communique à mes discours (*III*, p. 234).

Et une vingtaine de pages plus loin :

Mais, foutre, ils bandent, poursuit chaleureusement Delbène; ils sont en l'air, ces vits que je palpe en discourant, les voilà durs comme de l'airain, et mon cul les désire; tenez, mes amis, foutez-le ce derrière insatiable (*III*, p. 260).

Une dissertation invite à une action (« je l'ai démontré théoriquement; convainquons-nous maintenant par la pratique » [*III*, p. 416]); l'action oblige à une justification, une explication, un nouveau discours (« je suis morte, je suis brisée... je suis anéantie... Mais expliquez-moi, je vous prie... » [*III*, p. 24]); ce discours enflamme le libertin (« vois comme ton idée met mon vit en courroux... » [*III*, p. 598]); une nouvelle scène s'enclenche, et ainsi de suite, à l'infini. Barthes parle à ce sujet d'« homéostasie » : on entend par là la capacité d'un système à conserver

son équilibre de fonctionnement en dépit de certaines contraintes (ici, notamment, la dépense du foutre). Précisons que ce n'est pas seulement la parole qui est érogène, mais les formes les plus subtiles, les plus cultivées du discours : le raisonnement, « Quoi! dit Nicette, tu ne veux pas que je perde mon foutre, quand mon père raisonne aussi bien?¹⁹ »; le système, « Vous bandez monseigneur, dit la Dubois. – Cela est vrai, répondit l'évêque; ces systèmes m'échauffent l'imagination » (*II*, p. 1072); la maxime, « Cœur-de-fer s'échauffait en exposant ses sages maximes » (*II*, p. 445); et, d'une manière générale, la philosophie, « ses caresses devenant plus ardentes, nous allumâmes bientôt le feu des passions, au flambeau de la philosophie » (*III*, p. 226) ou, inversement, « on déclame contre les passions, sans songer que c'est à leur flambeau que la philosophie allume le sien » (*III*, p. 258).

Dans ces deux derniers extraits, on remarque qu'une même métaphore assure le passage de la philosophie à la lubricité, de l'esprit au foutre : celle du feu (allumer, enflammer, échauffer, embraser, électriser, etc.); encore un peu plus loin dans *l'Histoire de Juliette* : « je rappelais, je flattais cette idée, dans ces moments où le physique s'embrase aux voluptés de l'esprit... » (*III*, p. 545). Il transparaît, à travers cette thématique du feu, que le discours n'est finalement qu'une jouissance « de tête ». Sade multiplie les subtilités littéraires pour affirmer cette relation intime qui lie les plaisirs du corps à ceux de l'esprit, c'est-à-dire le libertinage même. La première technique dont il use à plusieurs reprises est une forme de zeugma, qui consiste à lier par la syntaxe les deux termes dont il est question sans qu'ils soient compatibles, soit parce que l'un est concret, l'autre abstrait ou métaphorique (c'est le cas du portrait de Juliette : « c'est le cul le plus blanc... et l'âme la plus noire... » [*III*, p. 625]), soit parce qu'un seul des deux termes s'accorde logiquement aux verbes utilisés, comme dans la phrase suivante :

[L]a putain frétille de la plus lubrique manière; Clairwil et moi
nourrissions son extase en la gamahuchant, en la polluant, en

19. Sade, *Œuvres. Tome 2*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1995, p. 1092. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *II*.

la baisant, en la caressant de tous nos moyens physiques et moraux (*III*, p. 660).

De même, lorsque Juliette dit « je me suis délicieusement branlée à cette idée²⁰ », la tournure de la phrase invite à se faire comprendre au premier degré — du moins à s’y amuser — à savoir que cette « idée » a une consistance matérielle telle qu’elle permet à Juliette de s’en servir pour obtenir réellement du plaisir et du foutre (à la manière d’un godemiché). On retrouve cette équivalence corps / esprit selon diverses variantes : « voluptueuse créature! comme tu détermine mon foutre, comme tu en presses la décharge, et tes propos, et l’extrême chaleur de ton cul... tout va me faire partir à l’instant » (*III*, p. 88). Sade s’amuse également à intervertir les rapports sémantiques (corps / esprit) entre les différentes classes grammaticales des mots d’une même phrase, que ce soit entre un nom et son adjectif ou entre un verbe et son complément. Par exemple, Barthes remarque que Sade décrit l’éjaculation d’un libertin avec les termes mêmes qu’on applique à l’art de l’orateur, « la décharge de Saint-Fond était brillante, hardie, emportée » (*III*, p. 371); autre part, Sade emploie le verbe « pénétrer » dont il use en abondance relativement à la pénétration sexuelle, mais cette fois il est question d’un objet intellectuel :

Douces et voluptueuses créatures que le libertinage, la paresse, ou l’adversité réduit à la lucrative et délicieuse position de putains, *pénétrez-vous de ces conseils*; vous voyez bien qu’ils ne sont ici les fruits que de la sagesse et de l’expérience; foutez en cul, mes amies, c’est le seul moyen de vous enrichir et de vous amuser (*III*, p. 232 [nous soulignons]).

Ce conseil touchant aux plaisirs du cul, la connotation sexuelle du verbe « pénétrer » ne peut guère échapper au lecteur. Plus subtil encore, il arrive à Sade de condenser au sein d’un énoncé plusieurs déviations de ce type : « mes leçons pénétrèrent mal dans l’âme étroite de cette prude » (*III*, p. 828). Dans cette superbe phrase, l’identité sémantique générale est intellectuelle, centrée autour des mots « leçon » et « âme »,

20. Cité par Marcel Hénaff, *op. cit.*, p. 265.

mais Sade en pervertit l'unité, de nouveau par le verbe « pénétrer », mais également par l'adjectif « étroite » qui fait d'une prude, aussi bien une pucelle, et de son âme, un cul encore vierge à l'entrée duquel butent les leçons libertines. La proximité des deux propositions (sexuelle et intellectuelle) peut intensifier ce jeu sadien non sans un certain humour : « le duc interrogé dit qu'il ne se souvenait point de cela (quoique cela fût très vrai), qu'il s'était endormi le vit dans le cul de la Duclos, *qu'on pouvait approfondir le fait*²¹ ». Ainsi donc est mise en œuvre, dans l'écriture sadienne, l'assimilation entre l'intellectuel et le sexuel²², qui sont bien les deux pôles de la logique libertine telle que l'exprime énergiquement Clairwil :

Des vits, oui, sacredieu, des vits, voilà mes dieux, mes parents, mes amis, je ne respire que pour ce membre sublime; et quand il n'est ni dans mon con, ni dans mon cul, il se place si bien dans ma tête, qu'en me disséquant un jour on le trouvera dans ma cervelle (*III*, p. 621).

L'écriture comme « passage à l'acte »

Contrairement à la dissertation philosophique qui cherche à enseigner par divers procédés ce qui la porte — il faut « convaincre²³ », entendons par-là « dépuceler » (con-vaincre) l'esprit trop « étroit » (pour cause notamment de vertu et de religion) —, la scène pornographique est un geste paradoxal en ce sens qu'elle n'a rien à transmettre qu'une intransmissible jouissance. Pour cela, Sade choisit toujours le discours

21. Sade, *Œuvres. Tome 1*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1990, p. 272 [nous soulignons]. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *I*.

22. À certains moments, Sade évoque non plus une relation de surenchérissement (plus je raisonne, plus je bande), mais d'équilibre : « on raisonne mal quand on bande bien » (*II*, p. 705); « Mme Dolmène qui dans ce moment-là se trouvait dans une de ces crises où une femme agit infiniment mieux qu'elle ne raisonne... » (Sade, *Historiettes, contes et fabliaux*, Paris, Union générale d'éditions, 1968 [1957], p. 271).

23. Sade use et abuse pour cela de la méthode cartésienne de déduction, de répétitions multiples, d'une exemplification tenant parfois de l'inventaire et largement apocryphe.

contre le référent, il se place toujours du côté de la *sémiosis*, non de la *mimesis*, c'est-à-dire que ce qu'il dit, ce qu'il décrit, est sans cesse déformé par son dire, et c'est donc au niveau de son écriture, non du référent, qu'il nous faut le lire. Sade est entier en son écriture; c'est bien en cela qu'il est un écrivain : par sa manière propre de s'approprier une langue. Cette impossibilité de formuler le fantasme dans le langage institutionnel invite l'écriture sadienne à « violenter » ce langage, à agir sur lui à la manière d'un outrage, à la manière d'un viol, tel que l'explique Pierre Klossowski dans son texte « Le Philosophe scélérat » :

Le langage traditionnel dont Sade use lui-même avec une force prestigieuse, ce langage peut souffrir tout ce qui se conforme à sa structure logique : il se charge de corriger, de censurer, d'exclure, de taire tout ce qui détruirait cette structure : soit le non-sens. Décrire l'aberration, c'est énoncer positivement l'absence d'éléments qui font qu'une chose, un état, un être ne sont pas viables. C'est pourtant une structure logique que Sade accepte et conserve sans discussion : bien plus, il la développe, la systématise, jusqu'à l'outrager. Il l'outrage en ne la conservant que pour en faire une dimension de l'aberration, non parce que *l'aberration y est décrite*, mais parce que *l'acte aberrant y est reproduit*. Reproduire ainsi l'acte aberrant par le langage revient à donner le langage pour possibilité de l'acte; d'où l'irruption du *non-langage* dans le langage²⁴.

Ainsi, le langage n'est-il pas seulement pour Sade un moyen neutre (extérieur) pour communiquer ses fantasmes : il est le support — corps lui-même érotique — sur lequel ses fantasmes viennent à se réaliser. Ce constat donne tout son poids à l'étymologie du concept de « pornographie » [*pornê graphein*], ce que Valérian Lallement énonce clairement dans son texte « Pornographie, écriture prostitutionnelle » :

Elle est une écriture qui devient le lieu d'expérimentation logique de la prostitution : non pas la chose réelle, mais la transposition, dans l'écriture, de la chose réelle. Translation

24. Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris, Seuil, 1967 [1947], p. 51-52.

formelle de l'expérience prostitutionnelle sur le corps des mots, de la phrase et de la langue tout entière²⁵.

En conséquence, la forme de l'écriture sadienne ne peut être considérée comme ce qui reste une fois que le contenu a été enlevé (cessant de fasciner ou de faire peur). La littérature étant avant tout une création, ce que nous livre Sade dans son œuvre, ce sont des moments grandioses d'érotisme, non une réflexion sur celui-ci. Citons de nouveau Barthes :

C'est donc en définitive l'écriture de Sade qui supporte tout Sade. Sa tâche, dont elle triomphe avec un éclat constant, est de contaminer réciproquement l'érotique et la rhétorique, la parole et le crime, d'introduire tout à coup dans les conventions du langage social les subversions de la scène érotique, dans le même temps où le « prix » de cette scène est prélevé dans le trésor de la langue²⁶.

Idéalisation et souillure érotiques

Observons la manière dont l'érotique sadienne contamine la rhétorique et comment, réciproquement, la rhétorique contamine cette érotique. Mais d'abord, quelle est donc cette érotique sadienne? Quelle en est la thématique? Georges Bataille se place dans une logique typiquement sadienne dont il pointe une spécificité lorsqu'il écrit, dans son livre consacré au sujet, que « l'essence de l'érotisme est la souillure²⁷ », ajoutant aussitôt que « plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure ». En effet, si la beauté est désirée, c'est qu'en elle la possession introduit la souillure : la beauté est désirée non pour elle-même, mais pour la joie goûtée dans la certitude de la profaner. La beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillée. Or, il est certain que dans la fantasmatique masculine, c'est le corps de la femme qui joue le rôle de lieu privilégié pour cette profanation. On remarque à ce propos que, dans ses différents romans, Sade se plaît à

25 Valérien Lallement, « Pornographie, écriture prostitutionnelle », <http://www.le-mort-qui-trompe.fr/article61> (3 octobre 2009).

26. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 36.

27. Georges Bataille, *op. cit.*, p. 161.

idéaler d'une façon démesurée les jeunes filles dont il décrit la beauté en des termes qui tendent invariablement à les abstraire. Par exemple, dans *La Nouvelle Justine*, Sade peint le premier portrait de sa vertueuse héroïne en les termes suivants :

Cette jeune fille, à tant de qualités, joignait la beauté de ces belles vierges de Raphael. De grands yeux bruns pleins d'âme et d'intérêt, une peau douce et éblouissante, une taille souple et flexible, des formes arrondies et dessinées par les mains de l'amour même, un organe enchanteur, la bouche charmante, et les plus beaux cheveux du monde; voilà l'esquisse de cette cadette délicieuse, dont les grâces enchanteresses et les traits délicats sont au-dessus de nos pinceaux (*II*, p. 397).

« L'idéal est toujours nettoyé d'un peu de réalité qui ferait tache²⁸ », disait Alain. En effet, les portraits de Sade sont très culturels, renvoyant à la mythologie (« les traits de Minerve elle-même, déguisés sous ceux de l'Amour », « belle comme Hébé » [*III*, p. 1097], « Ces fesses! ah Dieu! c'était le cul de la Vénus adorée des Grecs » [*III*, p. 420]) ou à la peinture mais de façon abstraite et stéréotypée, comme un simple superlatif : « faite à peindre²⁹ », « un vrai modèle d'artiste » (*II*, p. 606), « bientôt un chef-d'œuvre » (*II*, p. 606).

Ô mes amis, que de charmes! ne me soupçonnez ici ni enthousiasme, ni métaphore, mais je n'exagère en vérité pas, lorsque je vous assure qu'Aglaé aurait pu servir seule de modèle à celui qui ne trouva même pas, dans les cent plus belles femmes de Grèce, assez de beautés pour en composer la sublime Vénus que j'avais admirée chez le grand-duc : jamais, non, jamais je n'avais vu de formes si délicieusement arrondies, un aussi voluptueux ensemble et des détails si intéressants; rien d'étroit comme son joli petit con, rien de potelé comme son charmant petit cul, rien de frais, rien de moulé comme sa gorge (*III*, p. 761).

Les adjectifs conventionnels se limitent à quelques indications consacrées par la tradition précieuse et ne donnent qu'une impression

28. Alain, *Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard, 1958, p. 1063.

29. Une vingtaine d'occurrences dans son œuvre.

générale de perfection, de féminité et de grâce maximum. Le corps est cet ensemble abstrait sur lequel se détachent quelques détails « intéressants » relevant de l'évidence sexuelle, seules parties du corps concrètement nommées (« peau », « gorge », « con », « cul ») et qui vont devenir les lieux privilégiés pour le déroulement de l'action sadienne. L'emploi chosiste de l'article partitif (« du moelleux », « de l'étroit », « du potelé ») vient encore renforcer ce caractère déjà très abstrait de la description, telle qu'en produit Juliette à l'égard de la fille de Saint-Fond :

Il était impossible de rien voir d'aussi régulièrement beau; la plus sublime gorge, de très jolis détails dans les formes, de la fraîcheur dans la peau, du dégagement dans les masses, de la grâce, du moelleux dans l'attachement des membres, une figure céleste, l'organe le plus flatteur... le plus intéressant, et beaucoup de romanesque dans l'esprit. (*III*, p. 610)

Ces portraits figurent moins la beauté qu'ils ne l'affirment : selon Barthes, « il suffit de dire qu'un corps est parfait pour qu'il le soit : la laideur se décrit, la beauté se dit; ces portraits rhétoriques sont donc vides, dans la mesure même où ce sont des portraits d'être³⁰ ». On retrouve cette particularité même dans le choix des noms propres : tandis que les libertins et leurs aides ont des noms réalistes, les victimes se trouvent ornées de prénoms de théâtre ou de mythologie, notamment Zelmire, Palmire, Aurore, Hébé et Hélène.

Mais cette idéalisation sadienne est précisément le pôle à mettre en opposition à la destruction, la souillure, la brutalité masculine (parfois féminine) dont les personnages vont être les victimes, pour ne pas dire les « supports » :

[S]i les figures et les corps doivent ressembler le mieux possible aux archétypes de l'Éros petit bourgeois, ce serait pour permettre de saccager mieux les normes du désirable, pour dresser sur cet horizon mou toute la force du scandale : moral, religieux, sexuel, esthétique³¹.

30. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 26.

31. Alain Robbe-Grillet, « Sade et le joli », *Obliques*, n° 12-13, Paris, Borderie, 1977, p. 59.

Un objet d'une absolue beauté, d'une fragilité et d'une pureté irréprochable, produit une description compensatoire de pillage délibérément violent et obscène :

[N]ous voulons que le gibier fourni soit non seulement d'une excellente race, mais qu'il possède encore toutes les qualités morales et physiques qui peuvent rendre sa défaite intéressante (*III*, p. 404) [...] la beauté, la vertu, l'innocence, la candeur, l'infortune, rien de tout cela ne doit donc servir d'abri à l'objet que nous convoitons; au contraire, la beauté nous excite mieux, l'innocence, la vertu et la candeur embellissent l'objet, l'infortune nous le donne... nous l'assouplit; toutes ces qualités ne doivent donc servir qu'à nous enflammer mieux, et toutes ne doivent être regardées par nous que comme des véhicules à nos passions (*III*, p. 415).

Ainsi, le détail moral s'imisce parmi les détails physiques où il occupe la même fonction : de même que la blancheur d'une peau, la fraîcheur d'une bouche ou l'étroit d'un orifice font de bonnes victimes entre les mains libertines (violences physiques), de même la sensibilité, le romanesque, la religion, la vertu font de bonnes victimes pour leurs discours (violences morales). Chez Sade, en effet, « convaincre » et « dépucceler » sont synonymes, un sujet con-vaincu étant un sujet parfaitement violé et/ou instruit. C'est ce que confirme Gilles Deleuze pour qui rien n'est plus étranger au libertin, dans cette volonté de convaincre, qu'un quelconque projet pédagogique. Il s'agit de tout autre chose : « il s'agit de montrer que le raisonnement est lui-même une violence, qu'il est du côté des violents, avec toute sa rigueur, toute sa sérénité, tout son calme³². »

La psychanalyse s'est intéressée au lien paradoxal qu'entretient la perversion avec une telle idéalisation de l'objet du désir : Lacan affirme à ce propos qu'« on ne parle jamais tant en termes d'amour les plus crus que quand la personne est transformée en une fonction symbolique³³ ».

32. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 2007 [1967], p. 18.

33. Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 179.

Plus loin dans *La Nouvelle Justine*, Sade précise que « la nature semblait n'avoir embelli Justine d'une multitude d'attraits que pour autoriser ces mauvais exemples, en allumant le désir du crime dans tous ceux qui devaient les voir » (II, p. 461). L'idéal quelque peu conventionnel de la beauté (notamment des jeunes filles) est donc la condition *sine qua non* de l'outrage et de la souillure. Toujours dans *La Nouvelle Justine*, Sade reprend cette idée à l'occasion du portrait qu'il fait de Mme de Verneuil :

Cette belle femme, déjà nue, convainquit ceux d'entre les hommes qui ne la connaissaient pas, qu'il n'existait effectivement pas sur la terre une plus sublime créature. Pas un défaut dans les proportions; et toute la fraîcheur, toutes les grâces de la déesse même de la beauté. Tant de droits à l'indulgence, à l'admiration générale, ne valurent pourtant à la belle-sœur de Gernande qu'un peu plus d'insultes et de mépris de la part de ces libertins et principalement de son frère. Après l'examen le plus complet des beautés de cette femme superbe, les insultes et les mauvais traitements commencèrent (II, p. 898-899).

Ou encore, dans *l'Histoire de Juliette*, Sade use avec une efficacité redoutable du moyen typographique des parenthèses pour accoler, à la description de l'objet du désir, l'action qui lui correspond le mieux : « en vérité, Noircueil, se séparer d'une femme aussi belle (et il la mordait), aussi sensible (et il la pinçait)... je vous le dis, mon ami, c'est un meurtre » (III, p. 375).

Si le beau est mis au service de la corruption la plus vile, c'est pour faire accéder la perception libertine à une profanation toujours plus complexe. La volupté la plus violente se jauge à la profanation de la perfection esthétique la plus pure :

[C]es chairs à la fleur d'oranger, nous explique-t-on, sont indispensables pour rehausser l'éclat du crime qui les outrage, comme les effets du langage ordurier ne peuvent s'épanouir dans toute leur puissance que sur ce fond lexical à confiture de lis et de rose³⁴.

34. Alain Robbe-Grillet, « Sade et le joli », *op. cit.*, p. 59.

Le corps idéal de la langue

Si Sade a été très longtemps exclu de notre littérature, c'est peut-être qu'avec lui la pérégrination romanesque ne prend jamais la forme d'une quête (tel le destin de l'individu ou l'Histoire des hommes) mais celle d'une répétition du plaisir :

Insignifiante, soustraite à toute transcendance, dépourvue de terme : elle ne révèle pas, ne transforme pas, ne mûrit pas, n'éduque pas³⁵, ne sublime pas, n'accomplit pas [...]; tout est porté sur l'heure au faite du savoir, du pouvoir, du jouir; le temps n'arrange ni ne dérange, il répète, ramène, recommence, il n'a d'autre scansion que celle qui alterne la formation et la dépense du sperme³⁶.

Barthes parle à ce propos de « rapsodie » :

raconter, ici, ne consiste pas à faire mûrir une histoire puis à la dénouer, selon un modèle implicitement organique (naître, vivre, mourir) [...], mais à juxtaposer purement et simplement des morceaux itératifs et mobiles³⁷.

Pour ainsi dire, le texte sadien n'est pas une construction en vue d'une finalité artistique (l'œuvre, le roman, le livre), il est un « espace », celui de l'écriture elle-même, il est conçu comme processus illimité de production de formes et de sens, de débauches et de crimes. L'œuvre finale ne compte pas; ce qui compte, c'est ce corps textuel et la dépense libidinale qui y est produite et répétée à l'infini. C'est peut-être la raison pour laquelle il existe trois versions de Justine : de la première à la troisième, Sade ne cesse de multiplier les malheurs de la vertu et d'augmenter les scènes pornographiques. Pour preuve, dans l'édition de la Pléiade à laquelle nous nous référons, la première version (*Les infortunes de la vertu*) occupe 118 pages, la seconde (*Justine ou les*

35. Comme le fait remarquer Marcel Hénaff, les personnages libertins, principalement Juliette, ni ne se repentent, ni ne payent pour leurs crimes. Or, il faut que quelqu'un paye, « et quand l'auteur n'a pas voulu que ce soit son personnage, il est inévitable que ce soit lui. C'est dire que le nom de Sade coûte cher » (Marcel Hénaff, *op. cit.*, p. 11).

36. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 154.

37. *Ibid.*, p. 144.

infortunes de la vertu) occupe 259 pages et la troisième (*La Nouvelle Justine*) occupe 715 pages, sans compter *L'histoire de Juliette* qui occupe à elle seule 1081 pages : « le roman rapsodique (sadien) n'a pas de sens, rien ne l'oblige à progresser, mûrir, se terminer³⁸. »

Impossibilité de figurer cet outrage fait au corps érotique? Reste alors à outrager le langage, entendons par-là à faire figurer cet outrage sur le corps de la langue. Cet effort désespéré de Sade pour communiquer ses passions lorsque se refusent à lui les stratagèmes ordinaires de la littérature, c'est bien cela qui constitue l'obscénité de son œuvre, une œuvre pornographique — ou « littérature pornologique » selon l'expression de Deleuze, c'est-à-dire une littérature qui « se propose avant tout de mettre le langage en rapport avec sa propre limite, avec une sorte de "non-langage" (la violence qui ne parle pas, l'érotisme dont on ne parle pas)³⁹ ». Chez Sade, cette « obscénité » consiste en un déplacement (au sens psychanalytique du terme) de la pulsion sadienne — pour ne pas dire sadique — des corps signifiés (les jeunes filles) sur le corps signifiant, en l'occurrence la langue française. Tout se passe en effet, comme si l'objet du texte en dévorait la forme, comme si le texte se faisait corps symptomal pour recueillir les pulsions qu'il aurait du mal à contenir : bref, une sorte de « somatisation littéraire⁴⁰ ». Il résulte de cette économie une certaine homologie entre contenu et contenant, mais dont il faut bien cerner l'étendue :

Dire que le texte mime dans ses propres structures, dans l'ordre du signifiant, ce qu'il énonce du corps dans l'ordre du signifié, c'est supposer beaucoup plus qu'une simple complicité homologique, c'est poser qu'il y a entre les deux plans une contrainte signifiante articulée sur l'opération même de l'écriture comme engendrement anaphorique. Le corps représenté fait retour comme signifiant déplacé dans

38. *Ibid.*

39. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 22.

40. Selon Gilles Deleuze, « la symptomatologie est toujours affaire d'art. Les spécificités cliniques du sadisme et du masochisme ne sont pas séparables des valeurs littéraires propres à Sade et à Masoch » (*ibid.*, p. 13).

la forme qui le représente : il métonymise le texte; *le corps textuel* réalise *le corps signifié*⁴¹.

Si c'est bien l'écriture de Sade qui supporte tout Sade, comme le dit Barthes, c'est qu'en elle l'organisation apparaît comme l'élément le plus important de l'activité érotique, bien plus que la matière charnelle qu'elle a en charge d'organiser. Pour preuve, cette célèbre réplique sadienne : « un moment, dit-elle tout en feu; un instant mes bonnes amies, mettons un peu d'ordre à nos plaisirs; on n'en jouit qu'en les fixant » (*III*, p. 183).

Cependant, de même que les corps féminins décrits par Sade possèdent une aura de sublimité et d'idéalité, de même cette langue française dont il use est toute auréolée de délicatesse, de convention, de métaphore et de préciosité. En effet, il apparaît évident, à la lecture de ses romans, que cette langue utilisée par Sade n'est pas tout à fait la nôtre. Aussi faut-il commencer par décrire, d'une façon générale, cette langue française au XVIII^e siècle, puisque c'est à cette période que Sade se trouve rattaché, non seulement par la tradition philologique, mais aussi et surtout par la spécificité de ses textes.

Dès le XVII^e siècle, la société mondaine française se lança dans une surenchère du purisme en évitant systématiquement, dans une exigence d'élégance et de bienséance, tout ce qui est bas et vil : c'est ce qu'on appelle la *préciosité*. Ce mouvement culturel pudique et raffiné à l'extrême repose sur la volonté de se distinguer par la pureté du langage — le « bon ton » — de même que par l'élégance de la tenue et la dignité des mœurs. Un courant littéraire se développe en parallèle, saturé de périphrases hyperboliques, métaphores recherchées et alambiquées, pointes et néologismes afin de désigner le monde de manière pudique. Les mots « bas » sont évités, ainsi que ceux dont les sonorités sont jugées cocasses ou obscènes. Cette méthodique épuration de la langue française aboutit à la création d'un véritable poncif : le *style noble*. C'est la langue fleurie des salons, la langue mondaine, une

41. Marcel Hénaff, *op. cit.*, p. 62 [nous soulignons].

langue terriblement figée, codée, où le discoureur finit par accorder plus d'importance à l'art de dire qu'au contenu de son propos.

Une écriture subversive

Cette langue noble est un fond essentiel pour Sade, en ce sens qu'elle lui permet de se livrer de façon permanente à un travail de sape sur la valeur des termes. En dévoyant cette langue jadis forgée pour construire un monde sans corps, écrit Michel Gailliard dans son étude stylistique des romans de Sade, celui-ci nous oblige

à briser en nous, lentement et en détail, le rêve d'un verbe pur, presque immatériel, dont l'illusion nous est donnée, depuis quatre siècles, par l'une des plus puissantes conventions langagières sur lesquelles s'édifie la littérature classique⁴².

Barthes parle à ce propos de « subversion » dont l'art ne consiste pas forcément à dire ce qui choque l'opinion, la morale, la loi, mais à inventer un discours « paradoxal » (pur de toute *doxa*) : il se demande notamment si « la meilleure des subversions ne consiste pas à défigurer les codes, plutôt qu'à les détruire⁴³ ». Selon cet auteur, il n'existe aucun lieu de langage extérieur à l'idéologie bourgeoise : notre langage vient d'elle, y retourne, y reste enfermé. Nous usons d'un code de signes quotidiens qui, en retour, nous maintient artificiellement dans la position stable du sujet. La seule riposte possible n'est ni l'affrontement ni la destruction, mais seulement le « vol » : « fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formes méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée⁴⁴ ». Chez Sade, la question n'est donc pas de rejeter la langue noble qui est celle de son époque, mais de lui faire dire ce qui la contredit, ce qui la désavoue, il s'agit pour lui d'inscrire sur le corps de cette langue tous les signifiés interdits qu'elle avait pour fonction de refouler : le sexe, le sang, la merde, le meurtre.

42. Michel Gailliard, *Le langage de l'obscénité*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 212.

43. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 127.

44. *Ibid.*, p. 14.

Nous commençons à voir que les transgressions de langage dont se rend « coupable » la pornographie possèdent un pouvoir d'offense au moins aussi fort que celui de ses transgressions morales. En effet,

si la langue est la forme de la loi, si elle est ce par quoi se constitue toute socialité, si elle est ce que cette socialité en retour produit et surveille avec la plus extrême rigueur, l'outrage infligé à la langue devient la possibilité même du crime, sa matrice générale, son modèle pur⁴⁵.

S'il existe un crime sadien, il tient avant tout — et peut-être uniquement — dans ces outrages et ces blessures répétées sur le corps symbolique de l'institution, dans ce viol de la langue française — mais non pas le meurtre, l'auteur cherchant moins à en détruire les structures classiques qu'à les pervertir, c'est-à-dire les subvertir. La parole ne peut être un outil neutre au service d'un contenu révolutionnaire, puisqu'il s'agirait alors de combattre l'institution avec le même outil dont celle-ci a usé pour asseoir son autorité. Pour Sade, le régime de la loi appartient autant au tyrannisé qu'au tyran, lequel ne prospère qu'avec la loi, comme le dit Chigi dans *l'Histoire de Juliette* :

[C]'est l'abus de la loi qui mène au despotisme; le despote est celui qui crée la loi. . qui la fait parler, ou qui s'en sert pour ses intérêts [...]. Ce n'est jamais dans l'anarchie que les tyrans naissent, vous ne les voyez s'élever qu'à l'ombre des lois ou s'autoriser d'elles (*III*, p. 838).

Le tyran parle le langage des lois et n'a d'autre langage que celui-ci. Aussi, les libertins sadiens se trouvent-ils investis d'une « antityranie » comme le dit Deleuze, « parlant comme aucun tyran ne pourra parler, comme aucun tyran n'a jamais parlé, instituant un contre-langage⁴⁶ ». Le texte sadien est donc véritablement un « texte terroriste », ce qui fait dire à Barthes que « la société ne pourra jamais reconnaître une [telle] écriture qui est liée structurellement au crime et au sexe⁴⁷ ». La pornographie, en portant atteinte aux structures de la langue, fait

45. Marcel Hénaff, *op. cit.*, p. 94.

46. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 76.

47. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 37.

vaciller les fondements de la loi. Valérian Lallement distingue clairement cette « porno-graphie » du porno autorisé, surtaxé, qui n'est que la reproduction feinte de cette atteinte. Selon cet auteur, il n'y aurait de pornographie qu'« inter-dite » :

La légalisation du porno vise, en intégrant et en contrôlant, à protéger les bonnes mœurs, concession faite à la morale, tandis que la porno-graphie porte atteinte aux structures mêmes de la langue [...]. L'écriture prostitutionnelle est une pornographie inter-dite, qui se dit entre les lignes — c'est-à-dire malgré l'usage de la langue telle que la loi l'autorise. Cette inter-diction a pour conséquence les transformations de la langue elle-même, transformations provoquées par l'inter-diction de la *porné*⁴⁸.

Pour Sade, les conventions de cette langue noble sont essentielles : il ne s'agit surtout pas de les éviter ou de les détruire, mais de les pervertir de l'intérieur. En tant que pornographe, Sade reprend ses droits sur la langue : « par l'éclatement des formes, l'attaque systématique des normes [...] les auteurs affichent leur toute nouvelle liberté⁴⁹ ». Pour le libertin, tout ce qui se présente comme une entrave à la liberté native de l'homme est féroce-ment attaqué au nom de la liberté individuelle : la cible prioritaire, pour Sade, c'est bien le langage. Si l'on en croit Françoise Barguillet, Sade aurait probablement eu moins de problèmes avec ses contemporains s'il avait mis en pratique les perversions qu'il décrit plutôt que de tenter de les propager par leur écriture : « ceux qui bravent le goût — car *il s'agit d'un tabou esthétique plus que moral* : dans la pratique on est assez accommodant! — sont considérés comme obscènes et on ne les estime pas⁵⁰. »

48. Valérian Lallement, *op. cit.*

49. Liette Lavoie, « La "Fouterie" versus les émois grandiloquents », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2007, f. 112.

50. Françoise Barguillet, *Le roman au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 [1981], p. 121.

Violence métonymique

Sade bafoue tous les codes de la bienséance en introduisant Éros — ce grand agitateur — dans sa langue. Barthes parle à ce propos d'une « violence métonymique », Marcel Hénaff de « brouillage des codes⁵¹ » : en juxtaposant dans un même syntagme des fragments hétérogènes⁵² appartenant à des sphères de langage ordinairement séparées (Église, beau style, philosophie, pornographie), l'écriture sadienne prononce l'improbable union entre une langue pure et une parole obscène, elle sape les stratégies nombreuses et complexes que s'est façonnées cette langue noble en la saturant d'objets contre lesquels elle s'était érigée. Sade se délecte de tous ces mots abhorrés par son siècle en les réutilisant abondamment, par exemple dans *Juliette*, cette kyrielle du mot « foutre⁵³ » :

Je le branlai, en dirigeant sur le con tout bâillant de Clairwil, les flots écumants qu'il lançait. C'était avec du *foutre* que je tâchais d'éteindre les feux qu'allumait le *foutre*. « Ah! double *foutu* Dieu, dit Clairwil en se relevant, ce bougre-là m'a tuée [...]. Nous te *foutrons* aussi, dit Clairwil en découvrant les fesses du moine, les lui baisant et gamahuchant le trou. « Oui, nous te sodomiserons », poursuit-elle en lui montrant un godemiché; « ta maîtresse va devenir ton *amant*. *Fous*, mon ami, je vais t'enculer, et tu nous enculeras toutes deux après, si cela t'amuse : tiens, vois ce derrière », dit-elle, en

51. Le brouillage des codes, soit « l'irruption brutale des mots reconnus comme vulgaires sur la scène de la langue classique; irruption d'autant plus violente qu'elle laisse intacte la syntaxe de cette langue » (Marcel Hénaff, *op. cit.*, 12). Selon cet auteur, ce brouillage des codes se lit comme un brouillage des classes, c'est-à-dire l'accueil des gueux dans les salons seigneuriaux. Nous sommes plus enclins à mettre ce procédé sur le compte du pornographe, c'est-à-dire l'accueil obscène de l'indécence dans les voiles de la pudeur.

52. Barthes fait même référence à une « polychromie » du langage sadien : le cruel, l'obscène, le persifleur, le poli, le pointu, le didactique, le comique, le lyrique, le romanesque, etc. « Il se forme ainsi un *texte* qui donne (comme peu de textes le font) la sensation de son étymologie : c'est un tissu damassé, un tapis de phrases, un éclat changeant, une apparence ondée et chatoyante de styles, une moire de langage » (Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 139).

53. Comme le rappelle Gérard Zwang, « le terme a longtemps constitué, en français, "la" grossièreté majeure » (*Eloge du con*, Paris, La Musardine, 2001, p. 33-34).

montrant ses fesses au carme; « ne valent-elles pas bien le con que tu viens de *foutre*? Tout est bon pour des putains comme nous; et lorsque nous venons pour être *foutues*, c'est dans toutes les parties de notre corps que nous prétendons l'être. Allons, scélérat, tu bandes; *fous* cette charmante novice qui vient de se confesser à toi : enconne-là, *jean-foutre*, pour sa pénitence; et *fous-là* surtout aussi roide que tu m'as *foutue* [...] (III, p. 586 [nous soulignons]).

Et un peu plus loin :

Les flots de sperme qui m'ont inondé le cul et le con, n'ont fait que m'enflammer; je brûle... Plus l'on *fout*, à mon âge, et plus l'on veut *foutre* : ce n'est que le *foutre* qui apaise l'inflammation causée par le *foutre*; et quand une femme a le tempérament que m'a donné la nature, ce n'est qu'en *foutant* qu'elle peut être heureuse (III, p. 621 [nous soulignons]).

Cette répétition obsessionnelle du terme « foutre » est une source évidente d'excitation chez le libertin, la jouissance chez Sade passant autant par la parole que par les corps. C'est ainsi qu'une grande partie de son écriture relève de la parole — pour ne pas dire de la « décharge » — blasphématoire : « Foutre », « foutredieu », « double foutu dieu » ponctuent les décharges du libertin sur fond de silence; « excepté les mots nécessaires à l'action, les cris de plaisir, et beaucoup de blasphèmes, on eût entendu le vol d'une mouche » (III, p. 569). Marcel Hénaff remarque également que la jouissance sadienne se consume dans les exclamatifs : « Ah! je décharge!... », « Ah! je meurs!... », « Ah! quelles délices!... ». Quand dire c'est jouir, nous avons là, dit-il, une forme remarquable du performatif : « *l'acte s'épuise dans son énoncé* et le temps de l'acte coïncide avec celui de son énonciation⁵⁴ ».

La passion du nombre

Un autre élément déterminant de ce plaisir « érographique » est l'usage obsessionnel et typiquement sadien du chiffrage, que ce soit pour mesurer les organes aux proportions priapiques, évaluer la quantité

54. Marcel Hénaff, *op. cit.*, p. 82 [nous soulignons].

de corps occupés, faire le compte des actes ou dresser les bilans des opérations. Lorsqu'il décrit un « anchois de dix-huit pouces de long sur seize de circonférence⁵⁵ » (*III*, p. 704) ou un « clitoris long de trois pouces⁵⁶ » (*II*, p. 826), Sade va bien sûr à l'encontre — à l'inverse — de la ruse métaphorique qui permet de désigner les organes sexuels d'une manière détournée⁵⁷ : il mesure là où on ne mesure pas, là où le code du discours de la jouissance appelle la pudeur, l'allusion, le détour rhétorique. Parfois, le crime vient se loger habilement entre deux nombres dont la confrontation parvient à exprimer à elle seule la valeur de l'outrage : par exemple, l'âge d'une victime et les dimensions de l'outil de son supplice : « le déchirement est affreux; Laurette n'a pas encore dix ans, et mon membre postiche a huit pouces de tour sur douze de long⁵⁸ » (*III*, p. 262).

La partie des carmes à laquelle sont conviées Clairwil et Juliette est l'occasion, pour cette dernière, d'une énumération frénétique des multiples performances sexuelles auxquelles les deux libertines se livrent au sein du couvent, sur deux pages et se terminant ainsi : « Clairwil, de cette manière, fut encore foutue quinze coups en bouche, dix en con, et trente-neuf en cul; et moi quarante-six en cul, huit en bouche et dix en con. Deux cents coups chacune au total » (*III*, p. 618). Non encore pleinement satisfait de ce décompte, Sade se permet d'ajouter une note de bas de page dans laquelle il rajoute, non sans humour :

De manière que ces deux honnêtes créatures⁵⁹, sans compter la bouche, qui ne produit pas une sensation assez marquée,

55. C'est-à-dire environ 45 sur 40 cm!

56. C'est-à-dire environ 8 cm! Le libertin Verneuil s'en étonne lui-même : « eh quoi! madame, quelque chose repousse ce mouchoir; je n'ai cru déguiser qu'un con, je découvre un vit. Foutez! quel clitoris... Retirez, retirez ce voile » (*I*, p. 894).

57. S'il arrive que le sexe féminin soit très classiquement appelé « temple », « autel », « sanctuaire », ou l'anus « bouton de rose », « asile du mystère », « antre étroit des plaisirs de Gomorrhe », c'est alors l'action libertine qui va s'occuper d'en bafouer la joliesse toute conventionnelle.

58. C'est-à-dire environ 20 sur 30 cm!

59. Sade s'amuse à inverser subversivement les qualificatifs : tandis que les libertines dépravées sont d'« honnêtes créatures », l'épouse vertueuse (Angélique) est une « double putain » (*III*, p. 1177).

pour être comptée, avaient été foutues jusque-là, Clairwil cent quatre-vingt-cinq coups, et Juliette cent quatre-vingt-douze; cela tant en con qu'en cul. Nous avons cru devoir établir cette addition, pour éviter la peine aux femmes, qui sans cela, n'auraient pas manqué de s'interrompre ici pour la faire. (*III*, p. 618)

Sade porte cette obsession du nombre au niveau du plaisir libidinal comme il en ressort de cette exclamation de Dolmancé au moment où il se fait sodomiser par son valet : « Ah! sacredieu, quelle massue! je n'en reçus jamais de pareil... combien reste-t-il de pouces au-dehors, Eugénie? – À peine deux. – J'en ai donc onze dans le cul... quelles délices... » (*III*, p. 87-88). Comme l'énonce Delbène, « rien n'amuse, rien n'échauffe la tête comme le grand nombre » (*III*, p. 253).

La merde comme matérialité pure

Au comble de cette « violence métonymique », on retrouve naturellement le domaine de l'excrémentiel. La merde constitue pour Sade la plus efficace des armes pour salir à la fois la beauté idéale de ses jeunes victimes et la noblesse de sa langue — la plus efficace en ce sens qu'elle ouvre le langage à un tabou encore plus fort que le sexe et le sang, lesquels ne cessent d'appeler l'éloquence du désirable et du sublime. Aucune sublimation de l'excrémentiel n'est en effet repérable dans la langue noble; au contraire, la thématique de la merde nourrit profusément le langage obscène, celui des gros mots et des injures, c'est-à-dire le langage du corps s'exprimant sans médiation — ou des plus minimes.

J'aime tout cela; il faut péter, chier, vomir, quand on est soulé; il faut décharger; tout cela soulage [...]; la putain, inondée de ses vomissements par ici, nage maintenant par là dans la merde qu'elle vient de faire (*II*, p. 866).

La merde, matière transformée par le corps, est de ce fait érotisée. Au travers d'elle, c'est le corps qui parle et qui tente, par ce moyen, d'imposer sa présence matérielle, d'abord aux corps désincarnés des victimes : il faut faire chier ces beautés trop idéales pour leur faire dire leur corporéité, ou bien les souiller de merde pour rehausser d'un éclat

organique leur « peau douce et éblouissante » (II, p. 397), « plus blanche que les lys » (I, p. 33); imposer ensuite cette matérialité au « corps » tout aussi désincarné de la langue noble (langue sans corps s'il en est) : soit en désignant l'excrémentiel de manière pudique via une métaphore, « donne-moi le fruit précieux de cet arbre adoré de mon cœur », laquelle est aussitôt reformulée sans détour, « oh! oui, oui, chiez toutes deux, et j'assure à jamais le prix de la beauté à qui m'aura servi plus tôt » (II, p. 700); soit en rehaussant le vocabulaire de l'excrémentiel, notamment par des attributs divins : « elle chie. Accoutumée à ce saint devoir, elle n'a garde d'y manquer » (II, p. 694), « il chia; je dus faire un dieu de son étron même » (III, p. 386). Dans cette logique du contraste entre l'abject et le noble, Sade se plaît à lier des épithètes de grâce, de candeur ou de chasteté à l'objet excrémentiel par excellence, l'étron : « il faut chier, et rendre à la fois dans ma bouche, et l'étron divin de votre cul, et le foutre dont je viens de l'arroser » (III, p. 325), « le libertin, en un instant est au fond du cul de la pucelle, il en refoule l'étron virginal; il est prêt à l'arroser de foutre » (III, p. 264), « la belle merde, s'écriait-il, ah! monsieur, le superbe étron... vous chiez délicieusement » (II, p. 947).

Le langage de la vertu au service de la parole du vice

Le second stratagème que construit Sade pour « outrager » et « pervertir » cette langue de la vertu consiste, d'une manière bien plus complexe, à parer les objets de vice et de luxure des attributs de l'élégance et de la bienséance. Sade revendique clairement ce stratagème qu'il fait passer sous le (faux) couvert de la bienséance : « disons comment cela se passa et si nous le pouvons, instruisons-en avec toute la décence et toute la retenue qu'exige une pareille matière déjà très licencieuse par elle-même⁶⁰ ». En effet, dans les scènes pornographiques qui jalonnent ses écrits, l'obscénité diégétique se voit constamment prolongée par un contraste stylistique eu égard à un contexte qui reste toujours conforme au « bon goût » des conventions morales et littéraires dont l'auteur

60. Sade, *Historiettes, contes et fabliaux*, op. cit., p. 270.

libertin se joue avec grand art. L'effet obscène résulte de cette collusion scandaleuse entre la forme syntaxique (et même rhétorique) précieuse et le signifié de la luxure. Barthes relève à ce propos différentes techniques littéraires dont le but original consiste à désigner le monde de manière pudique, mais qui se retrouve aussitôt perverti sous la plume sadienne qui les affecte à des obscénités. Les plus grands styles pompeux, ostensiblement usés, conventionnels, codés par des siècles de littérature bien-pensante, sont cités à comparaître côte à côte avec le pornographique, toutes les ressources du langage mondain étant mises au service de la débauche la plus explicite. Ainsi en va-t-il de la maxime, « ce n'est pas la vertu qui les lie, c'est le foutre » (*III*, p. 182); l'apostrophe lyrique, « Ô mes compagnes, foutez, vous êtes nées pour foutre » (*III*, p. 255); l'éloge de la vertu, « je dois rendre, à la fermeté de son caractère, la justice de dire qu'il ne déchargea pas une seule fois » (*III*, p. 644); la métaphore poétique, « obligé de donner l'essor à un membre qu'il ne pouvait plus contenir dans sa culotte, il nous fit naître, en le laissant s'élaner dans l'air, l'idée de ces jeunes arbustes dégagés du lien qui courbe un instant leur cime vers le sol » (*III*, p. 292); la litote, « m'ayant placée sur un sofa dans l'attitude propice à ses exécrables plaisirs, me faisant contenir par Antonin et Clément... Raphaël, Italien, moine et dépravé, se satisfait outrageusement, sans me faire cesser d'être vierge » (*II*, p. 61); la périphrase et autres circonlocutions font aussi partie des techniques les plus prisées chez Sade, mais dont l'usage, on s'en doute, ne répond aucunement à un souci de dissimulation, de pudeur, étant donné que les moments où rien n'est voilé abondent. Lorsqu'une périphrase est directement adressée à la victime, cela demande parfois à être explicite. Ainsi dans *La Nouvelle Justine* :

« [...] Allons, sacredieu [...], allons, faites-nous promptement voir si le reste de vos charmes répond à ceux que la nature a placés avec tant de profusion sur votre physionomie ». Et, comme cette belle fille se troublait, comme elle rougissait et qu'elle cherchait à fuir, Sévérino la saisissant à travers le corps : « Comprends donc, petite garce, lui dit-il avec impudence, que tu n'es plus maîtresse ici, et que ton seul lot est la soumission; allons, nue [...]. » (*II*, p. 699)

On voit dans cet exemple comment les mots énergiques (« allons, nue ») constituent une sorte de langage marqué sur un fond de langue convenu et précieux. C'est le trait le plus évident de l'idiolecte sadien que ce contraste entre deux registres de langue, grossier et élevé. Ce contraste peut également opérer entre l'énoncé et le sujet de l'énonciation, c'est-à-dire entre un registre de langue et un personnage. Dans *Les 120 journées de Sodome*, par exemple, Sade écrit :

[Augustine] s'avança fièrement, et dit qu'on savait bien qu'elle avait couché, suivant sa coutume, chez M. le duc, et qu'avant de s'endormir il l'avait fait venir dans son lit, où il lui avait sucé le trou du cul pendant qu'elle lui branlait le vit avec la bouche (*I*, p. 272).

Il est invraisemblable qu'Augustine, âgée de quinze ans et fille de baron (donc pourvue d'un certain langage) s'exprime avec tant de trivialité et la périphrase était dans ce cas précis attendue. Mais Sade se plaît à mettre dans la bouche d'une jeune fille noble des termes orduriers pour créer un effet de contraste entre le référent (la noblesse d'Augustine) et la bassesse du mot. Dans *La philosophie dans le boudoir*, les instituteurs d'Eugénie incitent la jeune fille à les imiter : « jure donc, petite putain, jure donc » (*III*, p. 59); ou encore, dans *l'Histoire de Juliette*, Sade écrit à propos des jeunes filles invitées par Mme Delbène, que « rien n'était plus plaisant comme le contraste de leur modestie, de leur retenue dans le monde, et de leur énergique indécence dans ces assemblées luxurieuses » (*III*, p. 197). Que ce soit eu égard à la noblesse d'une naissance, à l'innocence de la jeunesse, à sa candeur, sa virginité, à la perfection d'une beauté physique, à la vertu morale ou au beau style, la valeur érotique sadienne se loge avec art dans un tel jeu de contraste : « Oh foutre, s'écrit-il, que j'aime la vertu près du vice! » (*II*, p. 700).

Si l'on poursuit cette liste des techniques littéraires précieuses détournées de leur cadre mondain par Sade pour magnifier l'obscénité, on rencontre l'hyperbole : inflation de la parole qui s'affiche comme une forme de style détachée de tout souci de réalisme. Sade, en effet, n'espère nullement faire croire en des organes aussi monstrueux ou des performances aussi fabuleuses : « je déchargeai six fois sous ses doigts savants, ou plutôt ce ne fut qu'une seule éjaculation qui se prolongea

pendant deux grandes heures » (*III*, p. 1183); « la tribade n'était pas une minute sans répandre des torrents de foutre » (*III*, p. 200); « une rivière abondante de foutre » (*I*, p. 251); « dix fois de suite la friponne se pâma dans mes bras, je crus qu'elle se distillerait en foutre » (*III*, p. 226). De nombreux termes emphatiques comme les adverbes « absolument », « extraordinairement », « infiniment » et des épithètes maniérés tels que « admirable », « céleste », « délicieux » se voient attribués à des détails pornographiques : « vit majestueux », « membre sublime », « sexe adorable », « charmant pucelage », « organe enchanteur », « seins de rose et d'albâtre », « superbe fessier », « joli petit cul », « trou délicat et mignon », etc. Ces formulations énoncent l'élocution — et donc la jouissance — libertine sur le mode de l'oxymore, le substantif et l'épithète associé provenant de deux champs esthétiques opposés : le pornographique et le précieux.

Plus ludique encore, Sade se plaît à salir ce que la société exhorte à respecter et à vénérer lorsqu'il juxtapose, dans un même syntagme, la débauche et les fonctions officielles de l'État ou de l'Église : « sodomiser son institutrice » (*III*, p. 201), « caresser le fessier ministériel » (*III*, p. 396), « travailler d'importance le cul pontifical » (*III*, p. 297), « l'érection du serviteur de Dieu » (*III*, p. 586), « le saint dard du serviteur du Christ » (*III*, p. 587). Non moins plaisant est l'usage par Sade d'une conjugaison sophistiquée, preuve d'une haute culture et d'un respect des codes et des règles — en l'occurrence celle des concordances de temps — mais qui se retrouve pervertie, étant mise au service d'une description de la luxure. On retrouve plusieurs occurrences notamment de l'imparfait du subjonctif : « je voudrais qu'avant tout, vous baisassiez le cul de mon Lubin » (*III*, p. 276), « il a voulu que son Dieu foutît également » (*III*, p. 29), « elle voulut que j'enculasse cette pauvre victime » (*III*, p. 971), « il exigea que je chiasse sur son Saint-Esprit » (*III*, p. 386). C'est par la création de néologismes que l'on peut achever ce répertoire des plaisirs littéraires. Barthes remarque à ce propos qu'il y a une analogie de situation entre le mot cru et le mot nouveau : « le néologisme est une obscénité et le mot sexuel, s'il est direct, est

toujours reçu comme s'il n'avait jamais été lu⁶¹. » Parmi ces néologismes, citons la succession abrupte des débauches de Noirceuil : « Quelle jouissance pour moi! J'étais couvert de malédictions, d'imprécations, je parricidais, j'incestais, j'assassinais, je prostituais, je sodomisais » (*III*, p. 411 [l'auteur souligne]); mais aussi, « il change de poste, et c'est ma compagne qu'il *gommorrhise*, en examinant et baisant mon derrière » (*III*, p. 670 [nous soulignons]); « il *emmerdifia* ce joli petit con vierge » (*I*, p. 210 [nous soulignons]); « il se *manualisait* pendant la cérémonie » (*I*, p. 213 [nous soulignons]) (langage très soutenu); « il faut *dévirginer* cette pucelle » (*III*, p. 658) (latinisme rare). Enfin, une utilisation massive du personnel mythologique qui, chez les précieux, répondait à un souci décoratif, à une préoccupation esthétique, est sollicitée chez Sade pour magnifier les scènes de luxure. Ainsi dans *Juliette* :

La débauche elle-même est encensée; on élève des temples à Priape; Vénus est adorée d'abord comme la déesse de la propagation, ensuite comme celle des luxures les plus dépravées, son cul seul reçoit de l'encens, et celle qui ne devait être que l'idole de la progéniture, devient bientôt la déesse des plus grands outrages que puisse faire l'homme à la génération (*III*, p. 341).

Espace de l'écriture, espace orgiaque

Le langage obscène permet de représenter l'irreprésentable, de faire naître une jouissance du corps au-delà des codes, des classes et des convenances incarnés dans le langage de l'époque :

à violer les canons esthétiques de ses lecteurs, à faire éclater un langage si bien enrubanné [Sade], se sent gagné par une jouissance aussi aiguë que ses libertins lorsqu'ils bafouent les principes vertueux de leurs victimes, en leur présence⁶².

Cette analogie entre l'éros et son écriture, entre la construction d'une scène érotique et la construction de la phrase qui la prend en charge

61. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*, p. 138.

62. Françoise Barguillet, *op. cit.*, p. 123.

est essentielle chez Sade et constitue le fond de notre propos, ce qu'on qualifie, à la suite de Barthes, d'écriture pornographique :

Pas seulement la trace écrite d'une pratique érotique [...], la fusion (comme sous l'effet d'une température ardente) du discours et du corps [...] en sorte que, ce point atteint, l'écriture soit ce qui règle l'échange de Logos et d'Éros, et qu'il soit possible de parler de l'érotique en grammairien et du langage en pornographe⁶³.

Écrire, pour Sade, c'est organiser directement l'éros, non sa représentation, la jouissance émergeant de l'ordre des figures bien plus que de leur réalisation, ce qui confirme cette idée du langage comme « réel » et sa fonction érotique. De cette « porno-graphie », de cette structure érotique du texte sadien, donnons deux aperçus, deux configurations auxquelles il est d'ailleurs possible de donner des noms de rhétorique : la symétrie c'est-à-dire le chiasme, et la saturation qui peut prendre chez Sade deux tournures, parataxique (style coupé) ou hypotaxique (style lié). Commençons par la structure symétrique avec cette phrase : « rendez-lui, avec votre jolie langue, les mêmes soins que vous venez d'en obtenir » (*III*, p. 25). La figure de style dont Sade use ici, le chiasme, reproduit syntaxiquement ce dont il est question érotiquement, à savoir une symétrie dans la position lubrique des corps. « Chiasme » vient du grec *khiasmós*, « disposition en croix », provenant de la lettre grecque *khi* (« X ») : ce croisement rhétorique fusionne avec la symétrie érotique qu'il énonce, en une même figure à la fois stylistique et sexuelle. La langue et ses jeux de symétrie deviennent ainsi une condition du plaisir qui ne peut exister sans cette complaisance totale de la phrase, sans cette intelligence complice de la syntaxe : « la symétrie rhétorique, le raccourci élégant, le balancement exact, la solidarité de l'actif et du passif, en un mot tout l'art du discours figure diagrammatiquement l'art même de la volupté⁶⁴ ».

La saturation du corps érotique, c'est-à-dire l'occupation simultanée des différents chefs-lieux du plaisir (bouche, con, cul, etc.), est une

63. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 163.

64. *Ibid.*, p. 164.

obsession typiquement sadienne telle qu'on la retrouve exprimée explicitement en plusieurs endroits de ses romans :

[N]ous reçûmes à la fois huit hommes; nous avions un vit sous chaque aisselle, un dans chaque main, un dans les tétons, un dans la bouche, le septième en con, le huitième en cul. Ici plus de gondons; il fallait que tous déchargeassent, afin que nous nous trouvassions arrosées de foutre sur toutes les parties de nos corps, et que de toutes parts, on le vit bouillonner sur nous (*III*, p. 616-618);

ou bien « j'eus encore de terribles assauts à soutenir : pas un sexe qui ne me passa entre les mains, pas une partie de mon corps qui ne fût souillée » (*III*, p. 574). Or, à un second niveau, celui de l'écriture, c'est-à-dire la mise en syntagme des mots, la saturation sadienne concerne les prédicats de l'action : il s'agit d'un pur plaisir de langage consistant soit à accumuler des prédicats différents sur un même sujet, soit à permuter un même prédicat entre sujets différents. Accumuler des prédicats différents sur un même sujet, c'est le plaisir de l'itération ou de la gradation : « le coquin, foutant, foutu, regardant foutre, me lance, au fond des entrailles, un clystère dont j'étais loin de deviner l'emploi » (*III*, p. 301), « plus de trois cents personnes étaient déjà réunies et nues : on enconnait, on se branlait, on se fouettait, on se gamahuchait, on se sodomisait, on déchargeait » (*III*, p. 560) (l'utilisation qu'il est fait ici du pronom impersonnel « on » indique qu'il importe peu de savoir qui fait quoi, seul l'usage du verbe est essentiel pour sa valeur érogène); plaisir également de la condensation, obsession typiquement libertine (« Sacredieu, dit le scélérat exalté, ne pourrais-je pas trouver un moyen de les enculer d'un seul coup toutes trois? » [*III*, p. 1177]) que l'on retrouve dans sa prise en charge par le texte : « me voilà donc à la fois incestueuse, adultère, sodomite, et tout cela pour une fille qui n'est dépuclée que d'aujourd'hui... » (*III*, p. 171), « me voilà satisfait, dit-il, dès que tout est en train, je suis foutu, j'encule une pucelle, je fais sodomiser ma femme, il ne manque plus rien à mes fougueux plaisirs » (*III*, p. 300), « pour réunir l'inceste, l'adultère, la sodomie et le sacrilège, il encule sa fille mariée avec une hostie » (*I*, p. 330). Ce dernier exemple constituant la vingtième passion de troisième classe répertoriée par Sade dans *Les 120 journées de Sodome* est analysé par Barthes comme

un crime de langage, c'est-à-dire que seuls les mots qui forment la phrase sadienne fondent le crime :

Imaginons (s'il est possible) une société sans langage. Voici qu'un homme y copule avec une femme, *a tergo* et en mêlant à son action un peu de pâte de blé⁶⁵. À ce niveau il n'y a aucune perversion. C'est seulement par l'adjonction progressive de quelques noms que le crime va *prendre* peu à peu, augmenter de volume, de consistance et atteindre la plus forte transgression⁶⁶.

À partir d'un réel a-sensé, Sade débouche par le langage sur un condensé de luxure. Ce plaisir, tout formel puisqu'il n'est en somme qu'une idée mathématique (addition de plusieurs fonctions sur une même victime), est un pur plaisir de langage, celui qui consiste à déplier un acte criminel en vocables différents, en un réseau de liens nominatifs — donc combinatoires — dont Sade se joue. On retrouve également cette condensation dans l'usage d'« épithètes liés » qui procure aux organes (nature) une connotation délictueuse (culture), tels « mes entrailles incestueuses » (*III*, p. 600) ou « l'anus conjugal » (*II*, p. 873).

Cette saturation sadienne peut également s'opérer par une permutation d'un même prédicat entre sujets différents, « on jouit de son ami, on jouit avec son ami, on jouit pour son ami, les voluptés s'augmentent les unes par les autres » (*III*, p. 610), ou s'établir dans une composition qui se complexifie et varie : « quinze filles passent, trois par trois; une fouette, une le suce, l'autre chie; puis celle qui a chié fouette, celle qui a sucé chie, et celle qui a fouetté suce. Il les passe

65. Dans l'*Histoire de Juliette*, Clairwil veut faire des horreurs sur « ce misérable symbole de l'infâme religion chrétienne », mais Juliette n'en saisit pas l'intérêt et considère cela comme des enfantillages : « la profanation du petit morceau de pâte rond, qui forme la ridicule idole des chrétiens, ne saurait pas plus en être un [acte de libertinage], que la rupture ou la brûlure d'un chiffon de papier. — D'accord, reprit Clairwil, mais aucune sorte d'idée n'est attachée à ce morceau de papier, et les trois quarts de l'Europe en attachent de très religieuses à cette hostie... à ce crucifix, et voilà d'où vient que j'aime à les profaner; je fronde l'opinion publique, cela m'amuse; je foule aux pieds les préjugés de mon enfance, je les anéantis, cela m'échauffe la tête » (*III*, p. 582-583).

66. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 161.

ainsi toutes les quinze... » (*I*, p. 319), « les deux fouteurs, changeant lestement d'autel, substituent l'inceste à la sodomie, et deviennent, par cette inconstance lubrique, l'un le mari de sa sœur, l'autre l'amant de son beau-frère » (*II*, p. 439). Tous ces exemples fonctionnent d'une manière parataxique, c'est-à-dire que la saturation y prend forme sur le mode de la juxtaposition, aucun mot de liaison ne venant expliciter les liens qui unissent les différents vocables. On parle à ce propos de « style coupé » dont il est possible de rapprocher le rythme rapide et vif — dans une homologie érotique — à celui du « limage » sexuel. Mais à d'autres moments, cette saturation sadienne peut prendre une forme hypotaxique qui se caractérise par une abondance inhabituelle des liens de subordination au sein d'une même phrase qui, de ce fait, se prolonge et se complexifie outrancièrement : on parle à ce propos de style « enchâssé » ou « en escalier ».

Contenant d'une main la tête de la victime, il lui glisse en disant cela sa langue dans la bouche, et la presse tellement, qu'il lui est impossible de ne pas sentir le vit du moine polluer sa motte; mais l'Italien, comme effrayé de cette infidélité à son culte de choix, se replace aussitôt par-derrrière, appuie enfin le baiser le plus ardent... le plus chaud sur ces fesses enluminées des vigoureuses claques dont il les a meurtries, les écarte, darde sa langue au trou mignon, savoure la volupté sous tous les aspects, se gorge de lubricité ténébreuses, toujours branlé par son giton, qui ne l'a pas quitté depuis le commencement de cet acte scandaleux, et qui est au moment de le faire décharger, lorsque s'apercevant que, sans manquer à ses confrères, il lui devient impossible d'aller plus avant, il dit à Justine de se relever... de le suivre, et que le reste de la pénitence s'achèvera dans l'intérieur... (*II*, p. 598)

On remarque que la phrase ne s'achève pas vraiment, les points de suspension redoublant ce qu'il en est de la scène érotique, celle-ci devant se suspendre momentanément pour aller se poursuivre en un autre lieu. Le problème est bien ici celui d'une saturation phrastique, en quoi Barthes propose de parler d'une « érotographie » sadienne, la structure de la jouissance ne se distinguant pas de celle du langage :

[L]a phrase (littéraire, écrite) est elle aussi un corps qu'il faut catalyser, en remplissant tous ses lieux premiers (sujet-verbe-

complément) d'expansions, d'incises, de subordonnées, de déterminants; certes cette saturation est utopique, car rien ne permet (structuralement) de terminer une phrase : on peut toujours lui ajouter un complément, qui ne sera jamais, en droit, le dernier⁶⁷.

L'hypotaxe sadienne consiste à dépasser la simple juxtaposition des mots qui constituent la phrase, pour tendre vers une sensation lubrique⁶⁸ du fluide, du lié, du filé, de l'arrondi... ce qu'on appelle en musique le *legato* et qui consiste à jouer les notes d'une façon liée. Or, comme le dit Barthes, ce dernier état érotique de la phrase, c'est de « nager » : dans les matières corporelles (sperme, sang, excréments, vomissures), les délices, le sentiment profond de luxure... C'est ce qu'accomplit l'inondation du corps sadien :

Les trois tribades placées sur l'autel déchargent comme des gueuses, pendant que les parois du godemiché que j'enfonce dans Laurette évanouie, se mouille de mon sperme, que Ducroz m'en remplit l'anus, et que Télème mêle le sien aux pleurs de la victime, en lui déchargeant sur le visage (*III*, p. 263).

Traduire Sade

Cette analyse de l'écriture sadienne montre, plus qu'il ne faut, sa valeur « plastique ». Dans son livre questionnant la notion d'« arts plastiques », Dominique Chateau indique que le premier auteur français à utiliser le concept « plastique » d'une manière à la fois claire et distincte est l'historien Hippolyte Taine, l'adjectif désignant désormais « une propriété générale des arts de la forme, au sein de la classe des arts d'imitation⁶⁹ ». Cependant, ne nous y trompons pas, comme l'écrit synthétiquement Bernard Teyssède, « tout art est *Plastique*, la poésie et

67. *Ibid.*, p. 133.

68. « Lubrique » vient du latin *lubricus* qui signifie « glissant ».

69. Dominique Chateau, *Arts plastiques. Archéologie d'une notion*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 111.

la musique non moins que la peinture⁷⁰ ». La forme, cette attention portée au travail de la forme, en termes littéraires, cela relève du domaine de la littérarité c'est-à-dire des propriétés spécifiquement littéraires d'une œuvre écrite. Si Sade peut être qualifié de plasticien ou du moins son écriture de « plastique », c'est que tout son enjeu consiste à mettre en évidence « l'intimité de l'être du texte ». La langue française est pour lui une matière « plastique », ce terme faisant à l'origine référence à une catégorie particulière de matériaux — notamment l'argile et la cire — suffisamment mous pour être pétris et suffisamment compacts pour revêtir des formes permanentes. La métaphore est importante à prendre en considération : c'est avec ses mains que Sade « pétrit » la langue française de la même manière que le libertin « s'amuse à pétrir fortement les parties charnues du corps de sa victime » (II, p. 238). Sartre, dans *L'être et le néant*, explique clairement ce qui constitue cet acte sadique par excellence :

Le sadique vise à détruire la grâce pour constituer *réellement* une autre synthèse de l'autre : il veut faire paraître la chair d'Autrui [...]. Le sadique vise donc à faire paraître la chair brusquement et par contrainte, c'est-à-dire par le concours non de sa propre chair, mais de son corps comme instrument. Il vise à faire prendre à l'autre des attitudes et des positions telles que son corps paraisse sous l'aspect de l'obscène [...] : le sadique *manie* le corps de l'autre⁷¹.

Nous avons vu que ce corps que Sade « manipule », celui de la langue française, était déjà extrêmement connoté, appartenant à une époque, à un pays et même à une classe sociale particulière. On peut sans peine conclure à une forme de secondarité ou du moins d'une prise de distance suffisante à Sade pour constituer cette langue en objet : Sade n'écrit pas simplement « en » français (la langue n'est pas en lui, ni lui en elle), mais « avec » cette langue française, ou mieux « sur » elle, sur son corps qu'il caresse, griffe, fouette, souille. Or, la première question que l'on est en devoir de se poser quant à une possible traduction des

70. Cité par Chateau, *Ibid.*, p. 201.

71. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 442-443.

romans sadiens, c'est de savoir si la langue cible aura toutes les qualités (délicatesse, pudeur, rareté, etc.) exigées par cette écriture libertine — et quelles exigences! Rappelons-en quelques-unes :

- « fond lexical à confiture de lis et de rose⁷² » selon l'expression de Robbe-Grillet pour qui ce grand style pompeux consacré par la tradition précieuse et codé par des siècles de littérature bien-pensante est « irremplaçable »;
- à l'inverse, une réserve tout aussi importante de termes obscènes et orduriers pour exprimer le sexe, la merde, les blasphèmes (or, pour qu'il y ait blasphème, il faut que la langue s'inscrive dans une société de religion);
- une conjugaison sophistiquée telle celle que nous offre l'imparfait du subjonctif;
- une affinité avec la culture mythologique gréco-romaine.

Posons-nous la question de savoir si l'outrage sadien sur la langue française est transposable, par exemple, sur une langue traditionnelle d'Afrique qui ne comprend pas dans son histoire une période équivalente à celle des préciosités. Ainsi faut-il revoir le couple saussurien du signe — signifiant / signifié — en y adjoignant un « référent-monde » auquel renvoie non seulement le signifié (exemple du blasphème / religion) mais également le signifiant. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : transposer l'outrage sadien, du corps de la langue d'origine (le français du XVIII^e siècle) sur celui de la langue cible — un outrage qui est d'une applicabilité totale puisque intervenant sur l'intégralité du signe linguistique :

- outrage du signifié (vertu) par le signifié (vice) : ce sont toutes les scènes de débauches où la victime vertueuse — Justine la première — est outragée par les libertins;
- outrage du signifié (vertu) par le signifiant (vice), lorsqu'on oblige une victime vertueuse à jurer et blasphémer;

72. Alain Robbe-Grillet, « Sade et le joli », *op. cit.*, p. 59.

- outrage du signifiant (vertu) par le signifié (vice), lorsqu'une tournure précieuse, raffinée, pudique... prend en charge un référent obscène (sexe, sang, merde...);
- outrage du signifiant (vertu) par le signifiant (vice), lorsque le beau style est appelé à comparaître au côté du langage grossier, ce que Barthes appelle la « violence métonymique ».

Le problème de la traduction étant essentiellement celui du signifiant, seul le premier de ces quatre outrages (signifié / signifié) pourra demeurer inchangé dans le texte traduit; quant aux trois autres, ils sont voués à une refonte complète : il ne s'agit pas pour le traducteur de transcrire les outrages déjà commis pas Sade par / sur le signifiant, il s'agit de les reproduire, entendons par-là de les produire à nouveau sur le corps de sa langue. Traduire Sade, c'est à proprement parler « commettre » à nouveau ce crime sadien. Reproduire cet outrage sur le corps de la langue cible, que cela suppose-t-il? Clairement, que le traducteur se fasse à son tour pornographe.







Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éléine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éléine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éléine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, no° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain 2*, n° 25, 2010.

Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur [dir.], *Les pensées « post- ». Féminismes, genres, narration*, n° 26, 2011.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *Figures et discours critique*, n° 27, 2011.

Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent [dir.], *Poétiques et imaginaires de l'événement*, n° 28, 2011.

Brenda Dunn-Lardeau [dir.], *Humanistes italiens et imprimés de l'Italie de la Renaissance dans les Collections de l'UQAM*, n° 29, 2011.

Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent [dir.], *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, n° 30, 2012.

Marie-Hélène Boucher, Eftihia Mihelakis et Martine Delvaux [dir.], *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, n° 31, 2012.

Pier-Pascale Boulanger [dir.], *Traduire le texte érotique*, n° 32, 2013.





Figura

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

figura@uqam.ca

<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153

Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

Case postale 8888

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

H3C 3P8



