

*Henry Miller et ses premières traductions françaises dans les années de
l'immédiat après-guerre (1945-1954)*

Giovanna Masella

Mémoire

présenté

au

Département d'études françaises
comme exigence partielle au grade de

Maître ès arts (M.A.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Avril 2004

© Giovanna Masella, 2004



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

Acquisitions et
services bibliographiques

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 0-612-91082-2
Our file *Notre référence*
ISBN: 0-612-91082-2

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this dissertation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de ce manuscrit.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the dissertation.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Giovanna Masella

Henry Miller et ses premières traductions françaises dans les années de l'immédiat après-guerre (1945-1954)

RÉSUMÉ

Nous étudierons les traductions françaises de trois œuvres de Miller: *Tropic of Cancer* (1934), *Max and the White Phagocytes* (1938) et *The Air-Conditioned Nightmare* (1945). Nous avons choisi ces textes pour les raisons suivantes. *Tropic of Cancer* est son premier roman publié en anglais à Paris en 1934: il lui vaut la reconnaissance littéraire longtemps refusée dans son propre pays. La traduction de Paul Rivert, *Tropique du Cancer*, est publiée en 1945, aux Éditions Denoël. « Max », le deuxième texte que nous analyserons, fait partie d'un recueil de nouvelles, *Max and the White Phagocytes*, traduit par Jean-Claude Lefaure, publié aux Éditions du Chêne en 1947 sous le titre de *Max et les phagocytes*. Enfin, nous analyserons la traduction de Jean Rosenthal parue chez Gallimard en 1954 du *Cauchemar climatisé*. *The Air-Conditioned Nightmare* est né d'un voyage aux États-Unis dans les années 40, voyage qu'il fait après un exil de dix ans. Il trouve l'Amérique très malade et cela donnera *le Cauchemar climatisé*, critique acerbe de la société américaine. Ces traductions, de traducteurs différents mais tous français, offrent une image d'une des manières de traduire la littérature dans le champ littéraire français (cible) de l'immédiat après-guerre et en particulier la littérature américaine réaliste, celle, toute particulière de Henry Miller. Nous analyserons ces traductions dans la perspective de la sociologie de Pierre Bourdieu revisitée par Jean-Marc Gouanvic. Ainsi, nous utiliserons les notions d'assimilation et de dissimilation, cohérentes avec la théorie des champs de Pierre Bourdieu. Nous verrons comment les traductions des romans réalistes de Henry Miller s'intègrent dans l'espace culturel français des années de l'après-guerre et quels sont les enjeux de la traduction de cet auteur en français.

Table des matières

<i>Introduction</i>	1
I. <i>Problématique d'ensemble : cadre théorique</i>	3
II. <i>Henry Miller, son époque et le champ littéraire source expatrié</i>	
1. Données biographiques	12
2. Le champ source de la littérature américaine et la prose de Miller.....	14
3. La subculture des expatriés.....	15
4. Éditeurs anglophones à Paris entre les deux guerres.....	21
III. <i>Les traductions</i>	
1. Analyse contrastive des traductions.....	55
1.1 <i>Tropic of Cancer</i>	56
1.2 <i>Max and the White Phagocytes</i>	66
1.3 <i>The Air-conditioned Nightmare</i>	71
2. Les habits des traducteurs.....	76
IV. <i>La censure de Miller</i>	78
<i>Conclusion</i>	81

Bibliographie

Bibliographie primaire

I. Bibliographie choisie des œuvres de Henry Miller	
A. Textes originaux.....	93
B. Textes traduits.....	95

Bibliographie secondaire

I. Sociologie et traductologie	97
II. Ouvrages sur Henry Miller.....	98

REMERCIEMENTS

Je remercie vivement Jean-Marc Gouanvic qui m'a soutenue tout au long de cette aventure commencée dans une vie antérieure et qui m'a permis d'y joindre le futur. Je le remercie pour sa patience et pour sa douceur.

Introduction

Henry Miller jouit d'une position particulière dans le champ de la littérature américaine de l'entre-deux-guerres. En 1929, après avoir occupé une multitude de petits emplois et vécu une relation tumultueuse de sept ans avec sa femme June Mansfield, il quitte New York après des essais avortés d'écriture et, à 38 ans, s'exile à Paris pour écrire. Là, il recommence à écrire à quarante ans. Sa prose est brute, rapide et libre; c'est une écriture qui n'a pas son équivalent dans la littérature américaine. De fait, Miller s'est toujours heurté au conservatisme et au puritanisme américains. Il faudra plus de trente ans et un long procès pour que *Tropic of Cancer* soit publié aux États-Unis alors que Miller est un auteur reconnu.

Nous allons étudier les traductions françaises de trois œuvres de Miller: *Tropic of Cancer* (1934), *Max and the White Phagocytes* (1938) et *The Air-Conditioned Nightmare* (1945). Nous avons choisi ces textes pour les raisons suivantes. *Tropic of Cancer* est son premier roman publié en anglais à Paris en 1934: il lui vaut la reconnaissance littéraire longtemps refusée dans son propre pays. La traduction de Paul Rivert, *Tropique du Cancer*, est publiée en 1945, aux Éditions Denoël. « Max », le deuxième texte que nous analyserons, fait partie d'un recueil de nouvelles, *Max and the White Phagocytes*, traduit par Jean-Claude Lefauve, publié aux Éditions du Chêne en 1947 sous le titre de

Max et les phagocytes. Enfin, nous analyserons la traduction de Jean Rosenthal parue chez Gallimard en 1954 du *Cauchemar climatisé*. *The Air-Conditioned Nightmare* est né d'un voyage aux États-Unis dans les années 40, voyage qu'il fait après un exil de dix ans. Il trouve l'Amérique très malade et cela donnera le *Cauchemar climatisé*, critique acerbe de la société américaine.

Ces traductions, de traducteurs différents mais tous français, offrent une image d'une des manières de traduire la littérature dans le champ littéraire français (cible) de l'immédiat après-guerre et en particulier la littérature américaine réaliste, celle, toute particulière de Henry Miller. Nous analyserons ces traductions dans la perspective de la sociologie de Pierre Bourdieu revisitée par Jean-Marc Gouanvic. Ainsi, nous utiliserons les notions d'assimilation et de dissimilation (GOUANVIC, 1999), cohérentes avec la théorie des champs de Pierre Bourdieu. Nous verrons comment les romans et les nouvelles de Henry Miller s'intègrent dans l'espace culturel américain dans l'avant-guerre et français des années de l'après-guerre et quels sont les enjeux de la traduction de cet auteur en français.

I. Problématique d'ensemble : cadre théorique

La théorie sociologique de Pierre Bourdieu, et particulièrement les notions de champ et d'*habitus*, s'est révélée pertinente aux recherches traductologiques, comme l'a montré Jean-Marc Gouanvic dans *Sociologie de la traduction* (1999). Gouanvic écrit (1999, pp. 16-17): «(...) à l'origine de la traduction comme de toute production culturelle se trouve «la rencontre entre un *habitus* socialement constitué et une certaine position déjà instituée ou *possible* dans la division du travail de production culturelle» (BOURDIEU, 1984, p. 210) ». Selon Bourdieu, un agent prend position dans un champ en fonction des dispositions de son *habitus* et celui-ci est animé par «cette sorte de sens pratique de ce qui est à faire dans une situation donnée» (BOURDIEU, 1994, p. 45). Le traducteur est donc porté « à perpétuer les règles du jeu en vigueur où à les subvertir » (BOURDIEU, 1994, p. 71) dans le champ où il évolue. Nous évaluerons l'ensemble de la théorie de Bourdieu appliquée par Gouanvic à la traduction en relation avec les recherches les plus récentes sur la traduction dans les systèmes.

En 1999, Theo Hermans a publié *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Dans cet ouvrage, l'auteur examine comment est apparue la théorie du Polysystème dans les années 1970, ce qu'elle représente pour la traductologie et comment elle a évolué avec le

temps. Elle est issue du formalisme russe (entre autres Tynianov) autour de la Première Guerre mondiale, théorie qui cherchait à définir ce qu'est la «littérarité», entendue comme la spécificité littéraire. Puis, la théorie du Polysystème a été mise au point par Itamar Even-Zohar au début des années 1970. Un polysystème littéraire est un ensemble de systèmes qui existe dans une société à un moment historique donné et qui se divise hiérarchiquement entre les produits ou modèles canoniques, c'est-à-dire entre la littérature considérée comme «haute» et la littérature considérée comme «basse», la littérature «haute» étant située au centre du polysystème et la littérature «basse» occupant la périphérie. La théorie du Polysystème a marqué une rupture avec les théories classiques de la traduction en élargissant les études traductologiques à des facteurs extra-linguistiques. Cependant, cette théorie a gardé avec le formalisme des liens, notamment dans les recherches de lois et aussi des universaux de la traduction littéraire et dans une propension aux généralisations prématurées. En outre, dans la description des rapports de la culture cible avec la culture source, Itamar Even-Zohar et Gideon Toury sous-estiment le rôle du traducteur ; le traducteur est tenu pour une courroie de transmission entre le polysystème source et le polysystème cible et se contente d'être le vecteur des contraintes des polysystèmes.

Voyons comment s'intègre la sociologie bourdieusienne à la traductologie, en examinant le cadre théorique des recherches de Gouanvic. Ce

dernier écrit (1999, p. 7) : « Analyser la traduction, c'est analyser l'ensemble des phénomènes culturels qui font exister les textes étrangers traduits dans la société d'accueil avec tout ce que cela implique sociologiquement et sémiotiquement. » Gouanvic se sert de la science-fiction comme modèle, examine son mode d'insertion dans la société française des années 1950 et dégage la façon dont la traduction transforme et acclimate ce modèle d'origine étrangère. La science-fiction est présentée comme un nouveau genre par ses promoteurs et parachuté en tant que tel dans l'espace culturel français des années 1950.

La traduction littéraire (cas de la traduction de la science-fiction) est d'une fonctionnalité remarquable. Elle opère sur une mythification de la culturelle américaine renforcée par les modèles traductifs dominants de la culture française. Ces modèles de traduction la rendent agréable au public français. La traduction est alors dissimilatrice parce qu'elle tend à survaloriser les traits banals de la culture américaine dans les récits de SF en les rendant exotiques pour le public français. Bref, l'idéologie du public consommateur de cette littérature repose sur la conviction que l'avenir psycho-social se trouve dans l'américanisation de la société française. On peut donc voir la traduction de la SF américaine comme productrice d'une vision du monde dominée par un attrait pour les valeurs canoniques américaines et les transformations technoscientifiques sur lesquelles s'édifie une part de l'hégémonie culturelle

américaine.

C'est, dans le cas de la science-fiction, non seulement à des traductions de textes, mais à la translation des modèles institutionnels américains (collections de livres, magazines, fan clubs) que l'on assiste. Les textes étrangers traduits et mis sur le marché entrent dans la logique du marché des biens culturels. Dans l'économie libérale occidentale, ce sont la loi du marché et la libre concurrence qui régulent la production, la diffusion et la consommation des biens culturels. Mais peut-on dire que l'éditeur impose un nouveau producteur et un nouveau produit ? Non pas par stratégie délibérée, car le processus est plus subtil. Pour occuper la meilleure position possible dans un champ (littéraire), l'éditeur (agent) s'ajuste au jeu qui se joue dans le champ, s'y insère et se fait une place. L'œuvre traduite diffusée dans le champ littéraire est soumise à la même logique objective que l'œuvre indigène non traduite. Un éditeur décide de traduire tel texte de tel auteur étranger en fonction de l'anticipation de profit maximal qu'il estime pouvoir en tirer. On traduit plus souvent les auteurs et les œuvres qui ont fait leur preuve dans le champ culturel source (prix, vente...) : ce sont des placements sûrs. C'est la position adoptée a) par les éditeurs positionnés comme industrie culturelle, par exemple Gallimard, Hachette ; b) les éditeurs non positionnés comme industrie culturelle justifient leur place dans le champ par la logique de la découverte. Donc, l'origine étrangère de l'œuvre est négociée diversement pour l'usage du

champ culturel cible. Il s'agira de voir comment les champs littéraires négocient le rapport avec l'étranger et le nouveau dans la matérialité du texte et c'est ici qu'interviennent les notions d'assimilation et de dissimilation en traduction.

Les déterminants des traductions sont analysés pour faire apparaître les transformations subies dans et par la traduction des productions culturelles d'une culture source importée dans une autre culture cible. Ces transformations de la traduction sont profondément conditionnées par le moment historique où elle a été effectuée et nous nous concentrerons sur les dimensions sociohistoriques qui ont produit les transformations. Les années 1970, 1980 et 1990 en traductologie se sont orientées de plus en plus vers l'exigence sociale. L'approche polysystémique (Gideon Toury à la fin des années 1970), la théorie du *scopos* (Christiane Nord, après K. Reiss, dans les années 1970), les études culturelles (Sherry Simon, années 1980), la sociocritique (Annie Brisset à la fin des années 1980) manifestent toutes une idée du social. L'analyse bourdieusienne se distingue des autres analyses à tendance sociologique par l'examen des *positions de pouvoir* qu'occupent les traductions et leurs agents dans leurs champs spécifiques et ensuite parce qu'elle repose sur une théorie sociale complète.

La « direction » des activités de traduction n'est pas indifférente. En général, ce sont les œuvres de sociétés dotées d'une forte légitimité (source) qui sont traduites dans les langues pratiquées dans des sociétés de légitimité moindre (cible). Cela est lisible dans l'analyse comparative du texte source et du texte cible, car les marques de légitimité des sociétés source et cible sont visibles dans les manières de traduire les textes de l'une dans les textes de l'autre. Dans notre cas, la traduction de Henry Miller, nous chercherons à faire ressortir les marques d'américanité laissées ou non dans la traduction, ces marques qui correspondent à une dissimilation ou à une assimilation. En cela, nous nous rapprocherons de la théorie de Lawrence Venuti (*Scandals of Translation*) qui répartit les manières de traduire en deux grandes catégories, la *domestication* (assimilation) et la *foreignization* (dissimilation). Il est ainsi possible de dégager les enjeux sociaux des traductions dans les sociétés où elles sont produites et diffusées (sociétés cibles). Car, la traduction des textes rend compte des enjeux sociaux de cette pratique culturelle, du fait que la traduction fait partie des systèmes sociaux signifiants. C'est dans cette optique que nous situons notre recherche, en nous interrogeant ultimement sur les enjeux sociaux des traductions des œuvres de Henry Miller.

Le traducteur est l'agent privilégié par lequel passe tout un système de pratiques et de croyances, allégeances apprises et innées qui sont à l'œuvre dans la traduction (*habitus*). Mais il n'est pas le seul agent dans l'entreprise de

la traduction. L'éditeur est un agent tout aussi déterminant. On peut ici se référer aux instances mises à jour par Gideon Toury (1995) pour décrire ce qu'il nomme les « translational norms ». C'est le sens de l'article de Daniel Siméoni (1998) qui vise à placer la notion de norme dans la problématique de l'*habitus* et à conférer à l'*habitus* une place primordiale. L'auteur parvient-il à intégrer les normes dans la notion d'*habitus*? Nous ne nous avancerons pas sur ce terrain. On peut cependant se demander s'il ne conviendrait pas d'articuler la notion de « champ » avec celle d'*habitus*, les deux nous semblant liées? Nous ne nous référerons donc pas aux « normes » de Gideon Toury, en particulier parce qu'elles correspondent à des comportements délibérés réglés par les contraintes sociales. L'*habitus* du traducteur est ce qui le fait agir (traduire) à travers une pratique qui passe par le corps et une pratique qui est loin d'être délibérée. Nous pensons que le concept de norme ne peut être utilisé que si on le définit avant tout comme intégré à l'*habitus* du traducteur.

Comment les divers éléments s'ordonnent-ils dans le cas de Henry Miller ? L'Amérique n'accepte pas l'œuvre de Miller à moins qu'elle ne soit considérablement édulcorée. Nous nous demanderons si la position assumée par Henry Miller à partir des dispositions de son *habitus* appartient au champ littéraire américain ou bien si elle est conditionnée par une appartenance au champ littéraire français pendant sa période d'exil. Nous pensons que les notions bourdieusiennes de champ et d'*habitus* sont particulièrement

appropriées pour déterminer ce qui appartient à l'auteur Miller et à son œuvre, dans la société source et dans la société cible, et pour analyser comment les traductions sont effectuées dans la société cible.

En ce qui concerne son œuvre traduite, l'étude traductologique des trois premières traductions de Miller a permis de constater un phénomène tout à fait exceptionnel et dont la théorie des champs de Pierre Bourdieu rend bien compte. Miller écrit toute son œuvre en anglais, ce qui suffirait à le qualifier d'écrivain appartenant au champ américain source. Mais Miller c'est aussi un auteur qui commence à écrire et à *publier* à Paris. De là découle l'importance de la traduction pour le champ cible. Il se produira un décalage entre les traductions françaises (par exemple *Tropic of Cancer* est publié à Paris en anglais en 1934 et traduit en 1945) dans le champ littéraire cible et l'intégration de l'œuvre de Miller dans le champ littéraire source (ce roman ne sera diffusé aux États-Unis que dans les années 1960, comme on l'a déjà dit).

Le cas de Miller est spécifique. Certes, la traduction a lieu après la sélection des textes selon des intérêts qui peuvent varier mais qui se caractérisent, comme on l'a vu, par l'anticipation du profit symbolique maximal qui leur est attaché ou par la logique de la découverte. Mais, manifestement, dans le cas de Miller, c'est à la deuxième éventualité que l'on assiste. La traduction joue la plupart du temps sur deux tableaux à la fois : la

sélection des textes à traduire s'opère sur la base des œuvres consacrées dans la culture source mais seulement à condition que cette consécration soit légitime dans la société cible. Cette reconnaissance est obtenue seulement si la légitimité du texte sert les intérêts des agents de l'espace culturel cible. Par le caractère profondément *subculturel* de son œuvre, caractère qu'il cultive manifestement avec délectation, il s'inscrit dans ce que Bourdieu nomme le «champ restreint» de la littérature. Nous définirons ce qu'est un champ restreint au chapitre de l'édition anglophone à Paris. Nous analyserons donc les trois traductions suivantes:

1) *Tropique du cancer*. Traduction de Paul Rivert. Préface de Henri Fluchère. Paris, Denoël, 1945.

Tropic of Cancer. Paris, The Obelisk Press, 1934.

2) « Max », nouvelle extraite du recueil *Max et les phagocytes*. Traduit de l'américain par Jean-Claude Lefaure. Paris, Éditions du Chêne, coll. Domaines étrangers, 1947.

« Max », nouvelle extraite du recueil *Max and the White Phagocytes*, Paris, The Obelisk Press, 1938.

3) *Le Cauchemar climatisé*. Traduit de l'anglais par Jean Rosenthal. Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, 1954.

The Air-conditioned Nightmare. New York, Grove Press, 1945.

II. *Henry Miller, son époque et le champ littéraire source expatrié*

1. *Données biographiques*

Henry Miller est né à New York, en 1891, et passe toute son enfance à Brooklyn. Ne pouvant se conformer à la routine universitaire, il occupe de nombreux emplois, de chauffeur de taxi à libraire. À cette époque, il lit tout ce qu'il peut trouver. Les femmes entrent dans sa vie et le sexe devient pour lui une source d'inspiration qui ne cessera de l'accompagner. À la Western Union Telegraph, il écrit son premier roman, *Clipped Wings*, qui ne sera jamais publié. Miller y travaille depuis quatre ans lorsqu'il rencontre sa deuxième femme, June Mansfield. June travaille dans un *speakeasy* et subvient aux besoins du couple pour que Miller puisse s'adonner à sa passion, *écrire*. En 1928, un voyage en Europe donne à Miller le goût de ce qu'il considère la vie civilisée. De retour à New York, les problèmes avec June s'amplifient. Miller la quitte en 1930 et s'exile à Paris pour écrire.

Miller se retrouve à Paris, sans le sou, mais heureux de ne pas être à Brooklyn. Il vit dans la rue et sa vie se construit au hasard de ses rencontres. Miller se lie d'amitié avec plusieurs personnages intéressants de Paris. Il avait rencontré Alfred Perlès avec June lors de son premier voyage. Il le retrouve. Miller écrit des nouvelles qu'il publie dans des revues littéraires telles que *The New Review*. À cette époque, Miller vit comme il peut, souvent dans la rue et

dans les cafés. Il y rencontre Max, le clochard, mais aussi toute l'intelligentsia des expatriés et des éditeurs anglophones à Paris. En 1932, il rencontre Anaïs Nin et ils deviennent amants et critiques respectifs de leurs œuvres durant plusieurs années.

En 1936, Miller retourne à New York de janvier à avril. Il travaille avec et pour le psychanalyste R.D. Laing (*Flash Back*, 1976, p. 163). Il quitte Paris en 1939, après la publication de *Tropic of Capricorn*. Il est maintenant un auteur reconnu dans le champ littéraire par les expatriés et les intellectuels français. La déclaration de la Deuxième Guerre mondiale l'oblige à rentrer aux États-Unis. En 1941, Miller entreprend un long voyage à travers le pays en compagnie du peintre Abe Rattner. Miller n'aime pas ce qu'il voit. Ce sera *The Air-Conditioned Nightmare*. L'année suivante, il visite la côte ouest américaine et découvre *Big Sur*, son Utopie. C'est la première année de sa vie où il réussit matériellement. En 1944, Miller déménage à *Big Sur*, qui devient son *home* en Amérique. C'est à cette époque que sont publiées les traductions françaises de ses œuvres. Grove Press de New York publie *Tropic of Cancer* en Amérique (1960). Henry Miller meurt le 6 juin 1980, à l'âge de quatre-vingt neuf ans, à Pacific Palisades, en Californie.

2. *Champ source de la littérature américaine et la prose de Miller*

Miller prend sa vie comme matériau pour son art. Il lit les romantiques, mais a aussi accès aux recherches en psychologie. Il unit conscience et inconscient et exprime les aspects inconscients de la vie dans ses désirs et ses besoins les plus violents. Il est dégoûté par le matérialisme américain qui limite la créativité et la liberté de l'artiste. Il rejette l'Amérique ainsi que ses valeurs morales et sociales, bien qu'elles soient exposées dans toutes ses œuvres. Dans «Literature as a Dead Duck » et « When I Reach for my Revolver » Miller dénonce l'hypocrisie des éditeurs américains « who call for something new, when they want more of the same, only thinly disguised. They certainly do not want another Faulkner, another Melville, another Thoreau, another Whitman » (MILLER, 1956, p. 92). Miller est très conscient qu'il devra s'exiler pour écrire et pour être publié.

En opposition avec les auteurs du *mainstream*, la prose de Miller mime l'oralité. Il parle au présent. Ses phrases sont souvent nominales. Il regarde, photographie, raconte. Il n'établit pas de distinction. Cette écriture est nouvelle. La démarche de Miller est faite de passion, d'expérience directe, de recherche du « verbe dans la chair » (MILLER, 1947, p. 42). À sa bibliographie s'ajoute une correspondance volumineuse entretenue avec plusieurs personnes durant de nombreuses années. Miller est un écrivain compulsif. Tout doit être inscrit. Il transporte le lecteur dans une *illusio*

(Bourdieu) particulière, au cœur de la nature humaine, et cette nature humaine est fondamentalement conditionnée par la sexualité. Or, si cette écriture ne trouve pas de point de chute dans l'Amérique contemporaine, elle va trouver à s'exprimer librement dans le Paris des expatriés, qui s'est implanté surtout après la Première Guerre mondiale, et dans le cadre duquel Miller va s'inscrire tardivement.

3. *La subculture des expatriés*

La notion d'*expatriate* remonte aux années 1920. Mais le mouvement a changé d'orientation à travers les décennies. Les *expatriates* des années 20 ont transféré leur loyauté à la patrie et aux institutions vers un autre pays. L'atmosphère internationale d'après-guerre reflétait la désillusion au sujet de l'Amérique qui n'assumait pas de leadership moral. Les jeunes expatriés qui partagent cette vision et qui, dans certains cas, ont fait leur service militaire, pouvaient justifier cet exil par des raisons plus vastes que la simple sécheresse culturelle. Une décennie plus tard, les expatriés ne peuvent offrir leur loyauté à la patrie que si cette loyauté provient d'un engagement profond et personnel à leur environnement, quel qu'il soit. Cet exil leur donne une liberté psychologique. Hemingway, Fitzgerald, Robert Coates, Dos Passos et Gertrude Stein ont profité de cette liberté psychologique à long terme. À court terme, cet exil offrait un exutoire à leurs passions intellectuelles. Les

expatriates des années 1930 apparaissent donc comme des personnages isolés plutôt que des adhérents à un culte du désenchantement. Dans les années 1940, l'Europe s'américanise et l'Amérique se tourne vers un « culturalisme » international.

Miller s'expatrie en 1930. « He would insist on staying Henry Miller. That was the meaning of his flight from America. » (FRAENKEL, 1946, p. 11) Il quitte la poursuite du pouvoir, la profonde conviction américaine que le présent est mieux que le passé et l'optimisme vulgaire qui « turns the stomach of any ordinary European » (MILLER, 1934, p. 354). En matière littéraire, il fuit le conformisme. « Conformity in American writing (...) was symptomatic of the deeper malaise : generalized intellectual and spiritual torpor introduced and sustained by the ubiquitous virus of the mass-media. » (BAXTER, 1961, p. 45) Bref, pour Miller la culture, c'est l'Europe. Il parle de son fidèle ami Schnellock dans *Sunday after the War* : « he represented Europe, its softening, civilized influence. » (MILLER, 1944, p. 21) En parlant de Fénelon, il avance: « And how fortunate he was, in his hours of meditation and reflection, to be able to walk through the crooked, picturesque streets of the old quarter! For us who are born in America, the old quarters have ugly memories; we have no connection even with the men who founded the country. We are more hostile to them in spirit than the people they fled from. No roots take hold. » (MILLER, 1940, p. 56). En 1953, Miller remarque la relation étroite qui existe

entre un auteur et son public. Il en parle dans « Literature as a Dead Duck » et dans « When I Reach for my Revolver ». Anne Baxter commente :

The corruption of public taste by editors and publishers, pandemic in the United States, never occurred in France. Miller celebrated the European publisher as a man of taste who had a personal, apart from business, concern in the literary products he promoted. Above all, he was forced to heed the taste of an enlightened public. The writer himself counted as a power among the French: he represented the life of the imagination, in which the average citizen somehow shared custody; a threat to that life, a threat, that is, to « culture », was a threat to everyone. (BAXTER, 1961, p. 57)

Le choc de Paris

La première guerre était terminée et on parlait déjà de la seconde. La Société des Nations perdait peu à peu la foi que chacun avait mise en elle. La France allait de crise en crise et cela ne semblait préoccuper personne. Mais, dans le domaine de la littérature et des beaux-arts, Paris était sans conteste le centre du monde.

Depuis la fin de la Grande Guerre, les Scandinaves, les Russes (blancs) et les aborigènes d'Europe centrale prenaient le chemin de Paris et de Montparnasse, pour être remplacés, quelques années plus tard, par les hordes anglo-saxonnes. La Rive Gauche était une véritable Tour de Babel. Il y avait bien des Français, mais en toile de fond, en décor, confinés qu'ils étaient dans leur rôle de levain intellectuel, si on peut dire. Paris prenait ces étrangers en main et leur dispensait ce qu'une ville a de plus précieux à donner, un art

de vivre dont on n'avait même pas idée dans le reste du monde.
(PERLÈS, 1956, p. 14)

C'est sur ces lignes que s'ouvre *Mon ami, Henry Miller* d'Alfred Perlès publié en 1956 à Paris, traduit de l'anglais par Anne Bernadou. Et c'est dans ce monde que Miller se retrouva lorsqu'il s'installa à Paris pour la première fois en 1930. Deux ans auparavant, il avait visité la ville en compagnie de sa femme June. En 1932, après un retour aux États-Unis, il y avait bien réfléchi et avait décidé de s'installer à Paris pour écrire et couper tous les ponts derrière lui.

Là, un artiste est un paria, un hors-caste. Paris est le seul endroit au monde où il peut rester un artiste sans perdre sa dignité. Il allait s'établir à Paris, apprendre le français et devenir Français. Et surtout, il allait écrire ! Il pense avoir compris ce qu'il devait écrire et comment l'écrire. Il est sur le point de se trouver. La violence qu'il a réfrénée pendant tant d'années s'est accumulée et exige maintenant impérieusement de s'exprimer. Il ne peut se contenir plus longtemps. Il se sent chargé d'explosif, mais s'il l'avait libérée aux États-Unis, il aurait fait un fiasco. L'Amérique l'avait méconnu : non seulement il y était mort de faim, mais il avait suffoqué dans la contrainte du silence. Il était certain qu'en France ce serait tout différent. (PERLÈS, 1956, p. 18)

Il amassait sa matière. Il avait de nombreux amis en Amérique dont Emil Schnellock, qui a reçu de lui plusieurs milliers de lettres. Il a gardé une correspondance durant de nombreuses années, avec plusieurs de ses amis américains qui avaient deviné l'artiste en lui. Il a toujours été sans le sou, affamé et sans toit. Il dormait sur des bancs de parc ou à l'accueil. Il trouvait toujours des gens pour l'aider et c'étaient souvent des clochards ou une femme

qui l'hébergeaient pour une nuit ou deux. Miller a toujours su se débrouiller. C'est cela qui a intéressé Perlès au tout début de leur rencontre. À Paris, Miller fréquentait le Dôme et la Coupole où il était entouré comme à *Greenwich Village*.

Le Dôme et la Coupole formaient un seul front, qui ressemblait à la *potinière* de Deauville : parasols de couleur et boissons bigarrées ; pantalons de velours et pyjamas de plage ; artistes en espadrilles serrant sous le bras d'immenses cartons à dessins ; farouches bohèmes, efflanqués et mourant de faim qui quêtait une invitation à dîner. (PERLÈS, 1956, p. 30)

Dans le contexte, les expatriés forment un groupe relativement uni qui ne jure que par la littérature et l'art. La littérature exige une intégrité artistique dans l'expérimentation de la poésie et du roman. La croissance économique et la prospérité des années 1920 favorisent les arts et permettent aux artistes de satisfaire leur plaisir artistique en toute liberté. C'est le climat qui règne à Paris. Les expatriés forment une communauté où les relations sont formées au fil des rencontres. Ils vivent dans le même espace géographique et intellectuel, la Rive Gauche, petit village au cœur d'une mégacité. Ils lisent le même journal, assistent aux mêmes concerts et pièces de théâtre; ils se rencontrent et boivent aux mêmes cafés. Les salons du Faubourg sont remplacés par l'espace public de la vie de café. Dada est mort, Picasso en a fini avec le cubisme. Le surréalisme commence à régner. Proust, Valéry et Gide sont les piliers de la vie littéraire. Céline n'a pas encore fait exploser sa bombe (*le Voyage au bout de la nuit*). Le bourdonnement de la vie artistique fait de Paris une ville

fascinante et elle attire les jeunes artistes de partout.

Les expatriés sont bien différents de la colonie américaine très bien établie sur la Rive Droite. Ce sont des hommes d'affaires qui apportent des dollars américains dans une ville qui en a bien besoin. Ils sont environ 10 000 en 1920. Et ces hommes d'affaires apportent avec eux tout un système de soutien tel que des banques, des écoles, de l'immobilier, des bars, des épiceries et des salles de bowling. Ils ne sont pas expatriés, ils sont des résidents en France. Très peu d'entre eux parlent le français. Sur la Rive Droite on lit le *Paris Herald* qui n'est pas intéressé par la culture mais on y signale la présence de *Young Intellectuals* de l'autre côté de la Seine. Cela est dû en grande partie au fait que les écrivains de la Rive Gauche travaillent comme journalistes pigistes à ce journal. Sur la Rive Gauche, les expatriés sont environ 200 et n'ont ni argent ni intérêt pour les affaires à Paris. Ils écrivent dans la chronique littéraire du journal pour survivre et ils y parlent de Montparnasse et de St-Germain des Prés. Le *Paris Tribune (Chicago Tribune)* a créé l'identité des habitants de la Rive Gauche. Les articles s'intitulent « la Vie de Bohème », « Rambling through Literary Paris », « Latin Quarter Notes » et « What the Writers Are Doing ». Les auteurs écrivent surtout des romans, des nouvelles et de la poésie, et ils ont besoin d'éditeurs.

4. *Éditeurs anglophones à Paris entre les deux guerres*

« On se souvient des titres et des auteurs mais on oublie souvent l'éditeur, deuxième agent essentiel à la vie d'une œuvre littéraire. » Janet Flanner

Les expatriés, auteurs et éditeurs, forment une très petite communauté marginale à Montparnasse. Ce petit îlot vénère James Joyce et Ezra Pound. Ils se situent en marge de la littérature officielle et des maisons d'édition telles que Gallimard. La marginalité de ces écrivains expatriés les oblige à ne compter que sur eux-mêmes pour être publiés. Ils doivent fonctionner parallèlement à la culture établie et, de plus, ils publient en anglais à Paris. L'édition littéraire des expatriés est à la fois une entreprise littéraire, amicale et sociale qui naît de ce petit groupe d'écrivains. Les éditeurs anglophones à Paris entre les deux guerres sont un élément important du champ littéraire expatrié, lequel se caractérise par son caractère « restreint ». Par champ *restreint*, Bourdieu entend

un système produisant des biens symboliques (et des instruments d'appropriation de ces biens) objectivement destinés (au moins à court terme) à un public de producteurs de biens symboliques produisant eux-mêmes pour des producteurs de biens symboliques et, d'autre part, le champ de grande production symbolique spécifiquement organisé en vue de la production des biens symboliques destinés à des non-producteurs («le grand public») qui peuvent se recruter soit dans les fractions non-intellectuelles de la classe dominante («le public cultivé»), soit dans les autres classes sociales. À la différence du système de grande production qui obéit à la loi de la concurrence pour la conquête d'un marché aussi vaste que possible, le champ de production restreinte tend à produire lui-même ses normes de

production et les critères d'évaluation de ses produits et obéit à la loi fondamentale de la concurrence pour la reconnaissance proprement culturelle accordée par les groupes de pairs, qui sont à la fois des clients privilégiés et des concurrents. (BOURDIEU, 1971, p. 55)

C'est exactement la situation que connaît l'œuvre de Miller. Elle est publiée par *Obelisk Press* de Jack Kahane et elle s'inscrit dans le champ restreint de la culture source expatriée à Paris. Miller arrive à Paris dans une période où la subculture littéraire anglophone est déjà bien implantée. Voici un tableau de l'édition anglophone des années 1920 et 1930, selon Hugh Ford dans *Publishers in Paris, American and British Writers, Printers and Publishers in Paris, 1920-1939*, publié chez Macmillan Publishing (New York) en 1975. Étant donné la très grande importance du cadre dans lequel s'inscrivent les activités de Miller et notamment le cadre socioculturel de ses œuvres, nous nous attarderons assez longuement sur les maisons d'édition du champ littéraire américain restreint des années 1920 et 1930, et également sur les *habitus* des agents sans qui les œuvres n'auraient pu voir le jour.

L'édition anglophone à Paris (1920-1939)

Shakespeare and Company (1922-1929): Sylvia Beach

Contact Publishing (1922-1932): Robert McAlmon

Three Mountain Press (1923-1926): Bill Bird

Black Sun Press (1925-1932): Harry et Caresse Crosby

At the Sign of the Black Manikin (1926-1932): Edward Titus

Hours Press (1928-1931): Nancy Cunard

Harrison of Paris (1930-1934): Barbara Harris

Obelisk Press (1930-1939): Jack Kahane ¹

Plain Editions (1931-1932): Gertrude Stein

¹ C'est Jack Kahane qui s'est fait l'agent de publication des œuvres de Miller en anglais. Nous nous attarderons donc particulièrement sur lui.

Shakespeare and Company (1922-1929): Sylvia Beach

La renommée de Sylvia Beach vient du fait qu'elle eut le courage de publier un classique : *Ulysses* de James Joyce. Son aventure personnelle dans l'édition fut de permettre à Joyce de réviser indéfiniment les épreuves. Cet exercice permit à la prose de Joyce d'atteindre son complet épanouissement. Cette collaboration et ce labeur durèrent deux années. S. Beach joua le rôle de mère littéraire et financière pour Joyce qui était comme un enfant qui exige constamment. Sa librairie, *Shakespeare and Company*, fut le plus important point de rassemblement culturel américain en Europe d'avant la Deuxième Guerre mondiale et fut, pour les vingt années suivantes, la librairie la plus connue du monde. Beach qui ne connaissait rien à l'édition en arrivant à Paris fut encouragée par sa compagne Adrienne Monnier qui avait une librairie, *les Amis des livres*. Adrienne Monnier stockait toutes les publications d'avant-garde et gérait la première librairie de prêt de Paris. Elle offrait à ses membres des traductions de livres américains et britanniques. Le Bulletin des Amis des livres publiait avis et annonces. La Maison des Amis des livres, son salon littéraire, accueillait André Gide, Paul Valéry, Léon-Paul Fargue, Paul Claudel, ainsi que des professeurs et étudiants de la Sorbonne, des écrivains et des critiques. Monnier publia par la suite la première traduction française d'*Ulysses* par Auguste Morel. Beach pensait à ouvrir une succursale américaine des Amis des livres à New York pour familiariser les américains avec la littérature

française. Les fonds lui manquèrent et le projet n'a pas pris naissance, ni celui d'ouvrir une librairie française à Londres, par manque d'intérêt local, selon Harold Munro. Monnier lui suggéra donc d'ouvrir une librairie américaine à Paris. C'est ainsi que *Shakespeare and Company* vit le jour. Sylvia Beach qui voulait éduquer les Américains en littérature française se trouva, par une ironie du sort, à promouvoir la littérature américaine en France.

En novembre 1919, la librairie *Shakespeare and Company* ouvrait ses portes au 12, rue de l'Odéon dans les locaux d'une vieille buanderie. Gertrude Stein et Alice B. Toklas offrirent un soutien américain. La boutique renfermait plusieurs centaines de romans et de classiques anglais et américains. En 1919, elle comptait déjà 200 membres abonnés tels Ronald Fairbank, Nancy Cunard, Roger Fry, Aldous Huxley, Edith Sitwell et Walter de la Mare. Parmi les membres français, on comptait André Gide, Georges Duhamel, Jules Romain, Louis Aragon et Paul Valéry. Les auteurs anglophones de New York et Londres étaient Yeats, Pound et Joyce. On retrouvait aussi des revues littéraires américaines et anglaises telles que *Nation*, *Dial*, *New Republic*, *New Masses*, *The Egotist* et la *New English Review* (FORD, 1975, p. 13). Parmi les résidents américains permanents qui passaient tous les jours à sa librairie il y avait Hemingway, son plus fidèle client, ainsi que McAlmon, Pound et Jonathan Cape, le premier éditeur anglais

d'Hemingway. Les meilleures années de Sylvia Beach furent de 1929 à 1932, les années de salon littéraire avec de nombreux artistes. Après la publication d'*Ulysses* en 1922, tout ce qui ne pouvait être publié dans les pays anglo-saxons prenait le chemin de la rue de l'Odéon (FORD, 1975, p. 31). Pour Beach, « a one-book publisher » est plutôt « a one-author publisher ». Lorsqu'on lui demanda pourquoi elle n'avait publié aucun autre auteur, elle répondit : « Nobody else seemed interesting enough to me. » (FORD, 1975, p. 33)

Contact Publishing Company (1922-1932): Robert McAlmon

Robert McAlmon est élégant, intelligent, talentueux et spontané mais également pessimiste : il se déprécie toujours à l'excès. Les gens qui l'ont connu à Paris dans les années 20 s'inquiètent de lui dans les années 30. Sylvia Beach, une amie de longue date, et qui était complètement tombée sous son charme auparavant, rapporte tristement la détérioration de son ami. Il était tombé dans les ragots malicieux et à la fin des années 30, il était devenu complètement amer. Beach croyait au talent de McAlmon et, comme certains, elle croyait qu'il émergerait un jour comme l'un des jeunes écrivains américains exilés à Paris. Il connut un triste sort, lui dont Ernest Walsh, critique et ami, écrira en 1927: « the most honest and authentically American of our writers, and the only man writing who can seriously compete with Joseph Conrad and James Joyce. » Ses premières années d'exil se sont passées à tisser des liens d'amitié qui ont forgé son art et sa vie. McAlmon passe sa vie dans les cafés. L'expérience de la publication de *Ulysses* par Sylvia Beach l'avait convaincu qu'il y avait un besoin pressant pour un éditeur des jeunes écrivains exilés anglophones. McAlmon partageait cette conviction. McAlmon, qui était un assidu de la librairie *Shakespeare and Company*, s'en servait comme adresse postale pour traiter ses affaires.

William Carlos Williams, poète et critique, est un ami de New York, où ils se sont rencontrés en 1920 et où ils ont créé la revue littéraire *Contact*. Bill Bird est un autre ami de Robert McAlmon. Ils se rencontrent à Paris. C'est Hemingway qui les présente l'un à l'autre. Bird imprime ses livres à la main. Il a une passion pour l'imprimerie. Ils joindront leurs efforts pour publier *Three Mountain Press* de Bird et *Contact Publishing* de McAlmon de 1923 à 1926, date à laquelle Bird vend sa presse à Nancy Cunard. McAlmon fonctionne d'une chambre d'hôtel avec l'adresse de Sylvia Beach. Il fait tout par courrier. Bird est organisé. Il a un petit bureau et une secrétaire. McAlmon cherche sans cesse la « vraie » littérature américaine, celle qui s'écrit dans un « vrai » langage. Ezra Pound encourage toujours les efforts littéraires et éditoriaux de McAlmon. Il dira de son ami : « he opened up a whole vein of writing. Tough realism. Others could go on where he started. » (Cité par FORD, 1975, p. 93) En 1925, McAlmon publie *Contact Collection of Contemporary Writers*. C'est une réponse à la croyance selon laquelle les expatriés ne sont qu'une bande de bohémiens qui ne pensent qu'à boire et à forniquer. Cette liste contient plus de cent noms d'écrivains et promeut l'idée voulant que Paris est toujours le carrefour créateur du monde.

Three Mountain Press (1923-1926): Bill Bird

Au printemps de 1932, Bill Bird, nouveau gestionnaire de la *Consolidated Press Association* de Washington, D.C., se rend en Italie pour assister à un congrès. Hemingway y assiste en tant que journaliste et entend dire que Bird cherche des manuscrits à publier. Il avait récemment ouvert une petite imprimerie à Paris. Bill Bird, fils d'imprimeur, a toujours eu la passion de la typographie. Il imprimait lui-même, à la main. Hemingway lui suggéra Ezra Pound. Aussitôt, Pound est nommé directeur littéraire. Hemingway présente aussi McAlmon à Bill Bird. Ils deviennent partenaires durant plusieurs années et publient ensemble sur une même presse. Bird offre à Ford Madox Ford, éditeur et critique, un espace de bureau à son imprimerie et le premier numéro de *Transatlantic Review*, la seule revue parisienne consacrée à la littérature anglo-saxonne à cette époque, est sous presse en janvier 1924.

Selon Ford Madox Ford, il y a deux courants littéraires principaux à cette époque : le pabulum pré-digéré de la vie (Williams) et le matériau brut (Hemingway). Les disciples de Ford sont alors : Hemingway, Gertrude Stein, Ezra Pound, Robert McAlmon et Georges Antheil. L'imprimerie de Bill Bird abrite deux des maisons d'avant-garde de l'époque : Contact Publishing de Robert

McAlmon et The Three Mountain Press de Bill Bird où Ezra Pound publiera *Antheil and the Treatise of Harmony* et sa revue *Exile*, qui n'existera que pendant une courte période. Pound ne publiera plus ni en Amérique ni en Angleterre à cause des lois sur les droits d'auteurs. Pound présente le credo de *Three Mountain Press*: « to free prose writers from the necessity of presenting their work in the stock-size volume of commerce » (cité par FORD, 1975, pp. 99-100). En 1928, Bill Bird vend sa presse du 17^e siècle à Nancy Cunard, une imprimeure aussi inexpérimentée que lui.

Black Sun Press (1925-1932): Harry et Caresse Crosby

Harry Crosby est le neveu du banquier J. P. Morgan. Il a fait ses études à Harvard. Harry et Mary Jacob Crosby (Polly) ont vécu en Europe durant trois ans avant d'imprimer leurs livres. En 1924, ils publient une anthologie de poésie avec un imprimeur de Dijon, Maurice Darantière. Ils opèrent de leur spacieux appartement derrière la Gare d'Orsay, qui est accessible de tous les points de Paris. Les éditions *Black Sun* remontent à 1924, lorsque ses fondateurs voulaient publier leurs œuvres. *Crosses of Gold* de Caresse Crosby fut tiré à 100 exemplaires inscrits « *not for sale* » par l'imprimeur Léon Pinchon. À cette époque, *Black Sun* s'appelait Éditions Narcisse. Ce qui a commencé comme une entreprise non commerciale est devenu une société florissante pendant trente ans sous la direction de Caresse Crosby après la mort prématurée de son mari Harry. Caresse et Harry voulaient produire des livres exquis à tirage limité et ils participaient personnellement à tous les aspects de la production. Ils faisaient participer aussi leurs auteurs à ce processus, tant au niveau du texte que des illustrations. Le fait de voir leurs œuvres imprimées pour la première fois a inspiré les jeunes poètes à faire de même et cela, le plus tôt possible. Ils venaient de se rendre compte que c'était le moyen le plus rapide pour être publié. Harry et Caresse vont trouver l'imprimeur Roger Lescaret pour l'intéresser à une collaboration. Par bonheur,

Lescaret est un professionnel. Maintenant, avec leur imprimeur personnel, ils peuvent publier quand et ce qu'ils veulent.

Harry ayant une fortune personnelle, les problèmes d'argent ne se posent pas. Harry a une nature noire, pessimiste, romantique avec une fascination pour la mort. Harry, tout comme Jack Kahane, a été marqué par la Première Guerre mondiale. Il était ambulancier et n'a pu assimiler toutes les horreurs de cette guerre où périrent ses amis. Malcolm Cowley avance que ce fut pour Harry un passage de la vie à la mort. Après ce choc, Harry a pris ses distances par rapport à sa famille et son pays. Il se sentait coupable d'avoir survécu à ses amis et contracta une fascination morbide pour le suicide. Caresse demeurera toujours à ses côtés. Après le passage de la maison Narcisse à l'édition commerciale et la fondation de *Black Sun Press*, ils connaîtront une période faste avec un distributeur à New York. Harry Crosby se suicidera à New York en 1929. Caresse assumera seule la direction de *Black Sun* jusqu'en 1936.

At the Sign of the Black Manikin (1926-1932) : Edward W. Titus

Edward W. Titus est polonais ainsi que sa femme Helena Rubinstein. Un peu malgré elle, elle financera une librairie, une presse d'avant-garde et une des meilleures revues littéraires de cette époque. Toute cette activité culturelle était la passion de son mari littéraire, Titus. Madame n'avait aucun intérêt pour les lettres. Elle était occupée à monter son empire de produits de beauté. Elle habitait la Rive droite et son mari la Rive Gauche. Malgré tout, elle lui porta un intérêt dévoué sa vie durant. Elle soutenait son passe-temps littéraire onéreux. En échange, il la guidait dans ses achats d'œuvres d'art pour son impressionnante collection.

Voulant étendre son influence à ses amis écrivains et artistes, graduellement, en 1926, il transforme sa librairie en maison d'édition. Il annonce à ses amis qu'il publierait leurs poèmes et illustrations (avec l'argent de Madame Rubinstein). Il publie sous l'enseigne: *Edward W. Titus, at the sign of the black Manikin*, 4, rue Delambre, Montparnasse. Sa deuxième publication est *The Case of Mr. Crump* (1926) de Ludwig Lewisohn. Les commandes affluent et Titus, en confiance, marque l'édition « For America ». Le Bureau de Postes des États-Unis classe le livre « unmailable », car il viole la Section 211 du code criminel fédéral,

la même section invoquée pour *Ulysses* de Joyce.

Puis vient le krach de 1929. Alors c'est le premier exode des expatriés vers les États-Unis, car il n'y a plus d'argent qui arrive. Titus annonce la construction d'une maison appartement, boulevard Raspail avec un petit théâtre américain de 300 places « dans le style moderne ». Puis, il prend la direction de la revue *The Quarterly* fondée par Ethel Moorhead et Ernest Walsh. En tant qu'éditeur, il conclut un marché pour une édition parisienne de *Lady Chatterley's Lover* de D.H. Lawrence. L'édition parisienne serait marquée « Privately Printed 1929 ». Lawrence savait que son roman ne pourrait pas être publié en Angleterre ou aux États-Unis, car il était sexuellement trop explicite. Même Sylvia Beach avait refusé de le publier, mais elle lui avait suggéré de s'adresser à Titus.

Au début de 1930, Titus veut être reconnu comme « homme de lettres ». Sa presse avait survécu à celle de McAlmon, de Bird et de Sylvia Beach. Hours Press, sur le point d'expirer, avait publié des auteurs inconnus. Black Sun et Harrison of Paris avaient publié des rééditions et des classiques. Le théâtre de Titus ne vit jamais le jour, mais *The Quarterly* avait le vent dans les voiles. Jusqu'à mars 1932, *The Quarterly* est la seule revue à Paris à paraître régulièrement. C'est peut-être ce qui explique la très grande qualité des cinq

derniers numéros. L'avant-dernier numéro est consacré aux Surréalistes qui nomment André Breton comme leur représentant. On y retrouve des textes de Paul Éluard, Benjamin Péret, Tristan Tzara, Salvador Dali, Luis Buñuel, Marcel Duchamp et des illustrations de Di Chirico, Tanguy et Man Ray. La traduction de ces textes est confiée à Richard Thomas et Samuel Beckett.

Après sept années de publication de *At the Sign of the Black Manikin*, Titus quitte la scène publique. Sa dernière réalisation au printemps 1932 est *D. H. Lawrence, An Unprofessional Study* d'Anaïs Nin. Ce livre est le plus recherché de toutes les publications de *Black Manikin*. Il se retire confortablement à Cagnes-sur-Mer, entouré de sa collection d'art et de livres.

Hours Press (1928-1931) : Nancy Cunard

En 1920, Nancy Cunard quitte l'Angleterre pour venir s'installer à Paris. Elle est déjà une figure éminente de Montparnasse. Elle est dynamique, talentueuse, belle et fonceuse. Paris lui avait offert une deuxième naissance. Elle est rapidement attirée par le milieu littéraire et artistique. Elle se lie d'amitié avec Tristan Tzara, André Breton, Louis Aragon. Ses amis américains sont Janet Flanner, Solita Solano, Robert McAlmon et Ezra Pound; ses amis anglais, Aldous Huxley, Wyndham Lewis, Nina Hammet et Norman Douglas. Elle a inspiré l'art de Brancusi, Kokoschka, Ortiz de Zarate, Wyndham Lewis, Man Ray, Cecil Beaton et Curtis Moffit.

En 1928, elle achète la vieille presse de Bill Bird des éditions *Three Mountain Press*. Elle a toujours voulu imprimer à la main de beaux livres et publier la poésie expérimentale de jeunes auteurs. Hours Press n'a jamais été une entreprise commerciale pour Cunard, ni un passe-temps. C'est l'engagement de sa vie. Bird lui amène Maurice Lévy, maître-imprimeur avec qui elle apprendra l'« art noir ». Ses livres connaissent plus qu'un succès d'estime; c'est la *Second Series* à Paris. Samuel Beckett remporte le prix de poésie de Hours Press avec *Whoroscope* en 1930. Après six livres de poésie, un de prose, un catalogue et

Whoroscope, Nancy Cunard prend congé de Hours Press et engage une gérante temporaire, Wyn Henderson qui travaillait chez Aquila Press à Londres. En 1931, Wyn Henderson laisse Hours Press endetté. Peu après la publication de *Negro*, en 1934, Nancy Cunard ferme Hours. Elle n'a jamais aimé le côté commercial de l'imprimerie, la mauvaise gestion de Wyn Henderson, et les dettes l'ont rendue amère. Elle vend tout sur la rue Guénénaud à Guy Levis Mano, l'éditeur français montant. En 1937, éclate la guerre civile en Espagne. Avec le poète chilien Pablo Neruda, elle publie six plaquettes de poésie qui furent vendues au profit du secours aux républicains espagnols à Londres et à Paris. Elle imprime pour la liberté Nicolas Guillen, Langston Hughes, Tristan Tzara, Rafael Alberti, Pablo Neruda et W.H. Auden. Elle est journaliste au *Manchester Guardian* durant cette guerre civile en Espagne. Durant la Deuxième Guerre mondiale, elle est traductrice. En 1944, elle prépare une anthologie de traductions françaises de poèmes.

Harrison of Paris (1930-1934): Barbara Harrison

En 1934, Harrison of Paris survit à une traversée transatlantique jusqu'à New York et publie leur dernier livre, *Hacienda* de Katherine Anne Porter. Wheeler et Wescott qui vivaient à Paris depuis huit ans et Barbara Harrison depuis un peu moins longtemps, furent parmi les derniers expatriés à quitter l'Europe. Ils avaient le sentiment que l'Europe perdait graduellement l'intérêt qu'elle leur avait porté. Barbara Harrison devait épouser le frère de Monroe Wheeler. Wheeler s'établit à New York et assumait le poste de directeur des expositions du Musée d'art moderne de New York et Wescott s'installa aussi à New York pour un temps avant de s'établir en permanence au New Jersey pour écrire en assimilant le processus de rapatriement, un processus qui se termina, selon lui, en 1939. Avec les partenaires installés en Amérique, ils décident quand même de publier *Hacienda* (1934). Wheeler fait appel à Haddon Craftsmen de Camden au New Jersey et, comme toujours, il produit un très beau livre. Le prix est de trois dollars. *Hacienda* fut la dernière publication de Harrison of Paris. Les partenaires se rendirent compte qu'il était difficile d'égaliser la qualité d'imprimerie européenne à des prix raisonnables en Amérique. Il n'en reste pas moins que *Hacienda* eut le plus grand tirage de cette maison d'édition et que ce fut un best-seller. De plus, Harrison of Paris eut le privilège de publier une deuxième œuvre de Katherine Anne Porter.

Obelisk Press (1930-1939): Jack Kahane



THE OBELISK PRESS
16, PLACE VENDÔME
PARIS

Obelisk Press, fondée en 1930, était une maison d'édition qui évitait les œuvres sociales ou politiques, se spécialisant dans la littérature bannie en Angleterre et en Amérique, des œuvres sexuelles de la culture urbaine. Kahane était l'éditeur le plus audacieux de Paris. Il a accepté l'œuvre la plus sexuellement explicite et la plus controversée des Modernes : *Tropic of Cancer* de Henry Miller. Kahane, par exemple, était intéressé par *House of Incest* à cause du titre qui suggère une sexualité interdite (BENSTOCK, 1986, p. 430). Selon Cyril Connely, Kahane était « charmant et vaguement méphistophélien » livrant une guérilla solitaire contre la pruderie anglaise. Dans *Memories of a Booklegger* (1939), Jack Kahane divulgue le secret du succès d' *Obelisk Press* : «One publisher's poison is another's meat.» (Cité par FORD, 1975, p. 345). Durant plus de dix ans, Kahane publie les livres qu'aucun autre éditeur anglophone n'ose publier. Dans ses mémoires, il dénonce la pratique des éditeurs anglophones responsables d'abandonner la publication d'une œuvre au premier signe de problèmes de censure. En quelques semaines seulement, Kahane récupérait les manuscrits, les

portait chez l'imprimeur et les distribuait aux librairies. La guerre et la mort subite de Kahane mirent fin à Obelisk Press, mais il eut le temps d'apposer son logo sur certains des livres les plus controversés du dernier demi-siècle.

Kahane vient d'une famille bourgeoise de Manchester. Bien qu'il n'ait eu aucun héritage après la mort de son père, il vivait bien. Il refusa d'aller à l'université et travailla plutôt à la filature de coton de Manchester. À la déclaration de la Première Guerre mondiale, il avait amassé un montant considérable et avait acquis un goût pour le théâtre, la musique et la littérature ainsi que pour la vie élégante. Kahane quitte Manchester pour Neuilly : « dealing in cotton to dealing in the products of some of the finest brains in existence » (cité par FORD, 1975, p. 347). Kahane était un hédoniste jusqu'à la Première Guerre mondiale. Ce fut pour lui une grande catastrophe émotionnelle. Il donne tout ce qu'il possède et se porte volontaire pour mourir, mais il survit (tuberculeux) et retrouve un vif intérêt à la vie ainsi qu'une épouse française, une bourgeoise, Marcelle Eugénie Girodias. La tuberculose le force à une convalescence dans la campagne française et c'est là que sa créativité surgit; il écrit un roman imitatif. En France, la morale sexuelle l'inspire; il exécrait la récalcitrance victorienne pour le sexe. Kahane était impressionné par Sylvia Beach. Comme tous les artistes de Montparnasse, il vénérât James Joyce, mais il admirait Beach presque autant que

l'auteur. Elle avait trouvé et osé publier un livre aussi «obscène».

Kahane espérait trouver un nouveau génie. Avec *Tropic of Cancer* de Henry Miller, il croyait avoir trouvé le Céline américain. Avant Miller, Kahane avait publié les deux livres les plus universellement interdits de l'époque : *The Well of Loneliness* de Radclyffe Hall et *My Life and Loves* de Frank Harris (4 volumes). Kahane écrit trois romans dont le premier fut un franc succès : *To Laugh and to Grow Rich* (titre prophétique), qui connaît trois rééditions chez Brentano. En 1928, il abandonne l'écriture et rencontre Babou qui publie une troisième édition d'illustrateurs français. Kahane lui offre de faire une traduction anglaise pour l'Amérique et la Grande-Bretagne. Avec Babou, il est partenaire financier mais n'a aucune responsabilité d'éditeur. Il se tourne vers Beach qui lui présente « the greatest expatriate, the master, James Joyce ». Il publie *Haveth Childers Everywhere*. Il vend la moitié de l'édition à Elbridge Adams, propriétaire de Fountain Press à New York. *Sleeveless Errand* de Norah James, interdit par les autorités britanniques, met le vent dans les voiles de Kahane. Pourquoi publier en Grande-Bretagne et être interdit quand on peut publier en France en toute impunité? Il achète son livre et en imprime un grand nombre. «Ils se vendent comme des petits pains.» (FORD, 1975, p. 351)

Kahane venait de se trouver une vocation lucrative et excitante! Un éditeur pouvait vivre très bien en France en publiant des livres anglophones à l'index en Grande-Bretagne. Il annonce à la presse londonienne qu'il publierait, en un mois, tout livre interdit en Angleterre et possédant des qualités littéraires. En 1929, Babou perd tout et son beau-père perd sa fortune dans le krach économique. Kahane est décidé à créer son entreprise, une entreprise « that would exist for those writers, English and American, who had something to say that they could not conveniently say in their own country » (cité par FORD, 1975, p. 353). Il publie *Daffodil* sous le pseudonyme de Cecil Barr avec l'imprimeur Herbert Clarke. *A Flower Book* rapportera l'argent nécessaire à publier les livres sérieux (18 rééditions en cinq ans).

En 1932, William A. Bradley, agent littéraire, envoie à Kahane le manuscrit de *Tropic of Cancer*. Henry Miller avait rencontré Michael Fraenkel, critique, qui lui avait suggéré d'écrire «red hot». Miller commence *Tropic* en 1931: «I start tomorrow on the Paris book: uncensored, formless, fuck everything.» (FRAENKEL, 1946, p. 87) Le seul homme au monde prêt à publier ce livre : Jack Kahane. À la fin de l'été 1932, Kahane emporte le manuscrit à la campagne et le dévore.

At last! I murmured to myself, I had read the most terrible, the most sordid, the most magnificent manuscript that had ever fallen into my hands; nothing I had yet received was comparable to it for the splendour of its writing, the fathomless depth of its despair, the savour of its portraiture, the boisterousness of its humour. Walking into the house I was exalted by the triumphant sensation of all explorers who have at last fallen upon the object of their years of search. I had in my hands a work of genius and it had been offered to me for publication. (KAHANE, 1939, cité par FORD, 1975, p. 363)

Il faudra attendre deux années pour que le livre soit publié. La situation financière mondiale avait fait fuir tous ses acheteurs potentiels. Anaïs Nin, croyant que Kahane ne publiait *Tropic* que parce que c'était un livre pornographique, avait proposé à Kahane de payer l'impression. Blaise Cendrars, dans *Orbes*, dit de *Tropic* que c'est dans la meilleure tradition, depuis Rabelais. Blaise Cendrars propose d'en faire faire une traduction. Après la parution de *Tropique* et de *Aller Retour*, la réputation de Miller avait augmenté « by leaps and bounds », selon Kahane (1939, cité par FORD, 1975). Après les succès de Miller, Kahane aurait bien aimé élargir ses publications, mais avec Miller interdit en Angleterre et en Amérique et avec les problèmes des autorités postales de ces deux pays, Kahane ne pouvait grossir son chiffre d'affaires. Il publiera encore des livres de Miller. *Winter of Artifice*, d'Anaïs Nin, sera le dernier.

En 1939, avec tous les copains de Miller dispersés et son propre départ vers la Grèce, Kahane signait la fin d'Obelisk Press. Il passa les derniers mois de sa vie à écrire sa biographie. Le 3 septembre 1939, deux jours après la déclaration de guerre, Kahane fut trouvé mort, subitement « by the sheer horror of it all » (KAHANE, 1939, cité par FORD, 1975, p. 384).

Publications de Obelisk Press

Nous présentons ici une liste exhaustive des publications d'Obelisk Press, le principal éditeur de Henry Miller à ses débuts.

1930

Haveth Childers Everywhere de James Joyce (publié par Henry Babou et Jack Kahane)

Death of a Hero de Richard Aldington (publié par Henry Babou et Jack Kahane)

Sleeveless Errand de Norah C. James

1931

Daffodil de Cecil Barr (Jack Kahane)

The Lamb de Philippe Heriat, traduit par Jack Kahane

1932

Storm de Peter Neagoe

Poems Penyeach de James Joyce, lettres initiales dessinées par Lucia Joyce
(deuxième édition)

1933

The Young and Evil de Parker Tyler et Charles Henri Ford

Boy de James Hanley

The Well of Loneliness de Radclyffe Hall

My Life and Loves de Frank Harris

Amour French for Love de Cecil Barr (Jack Kahane)

1934

Tropic of Cancer de Henry Miller

Easter Sun de Peter Neagoe

Bright Pink Youth de Cecil Barr (Jack Kahane)

The Gentle Men de Marika Norden

Star Against Star de Gawen Brownrigg

1935

Aller Retour de Henry Miller (Siana Series)

Bessie Cotter de Wallace Smith

Scenario de Henry Miller

1936

House of Incest d'Anaïs Nin (Siana Series)

Black Spring de Henry Miller

Rock Pool de Cyril Connolly

Lady Chatterley's Lover de D.H. Lawrence

1937

Unchartered Seas de Eric Ward

Lady! Take Heed de Cecil Barr (Jack Kahane)

1938

Half O'Clock in Mayfair de la Princesse Paul Troubetzkoy
Through the Ark de Olga Martin
Starborn de « Arion »
Love Counts Ten de Theodor Zay
Dark Refuge de Charles Beadle
Max and the White Phagocytes de Henry Miller (Seurat Series)
The Black Book de Lawrence Durrell (Seurat Series)

1939

To Beg I Am Ashamed de Sheila Cousins
Tropic of Capricorn de Henry Miller
Winter of Artifice d'Anaïs Nin (Seurat Series)

Plain Editions (1931-1932) : Gertrude Stein

Ses professeurs lui disaient qu'elle ne savait pas écrire, qu'elle ne connaissait pas la grammaire anglaise, que sa prose était débridée, mal digérée et souvent incompréhensible. Gertrude Stein transformera ses faiblesses en force, en insistant sur le fait que le style de sa prose est oral en intonation et en inflexion. Elle arrive à Paris en 1903 à l'âge de 29 ans après avoir été étudiante en médecine à la Johns Hopkins University, sans succès. À Paris, elle découvre sa sexualité ainsi que sa créativité. Elle tient le plus important salon littéraire de la Rive Gauche au 27, rue de Fleurus, avec son frère Leo. Ensemble, ils commencent une des plus grandes collections d'œuvres d'art du XX^e siècle avec l'aide du marchand de tableaux, Antoine Vallard. Ce salon, commencé avec des amis, s'est étendu à tous. Il n'était pas obligatoire de parler français ni de s'habiller comme s'il s'agissait des comtesses du Faubourg. Parmi les invités, on comptait Matisse et sa femme, Picasso et Fernande Olivier, Georges Braque, Max Jacob, Guillaume Apollinaire et sa maîtresse Marie Laurencin. On y retrouvait aussi des écrivains américains que Stein appréciait.

Gertrude Stein avait 56 ans lorsqu'elle créa Plain Editions. Jusqu'alors, ses livres n'avaient jamais eu beaucoup de critiques ni d'influence sur les auteurs. Le succès survient avec William Bradley, ami de Ford Madox Ford. Il devient son

agent en 1928. Elle lui dira que sa principale responsabilité était de rentabiliser son écriture. Durant cinq ans, sa patience et ses talents de persuasion seront mis à l'épreuve. Il envoie des manuscrits à Little Brown, Macaulay, Viking et Harper's qui les refusent tous. Lee Furman, président de Macaulay, est intéressé par une version abrégée de *Americans*. Stein n'accepte pas durant plusieurs mois et vers l'été de 1930, elle propose une version qui est refusée. Cette déception ainsi que l'échec des tentatives de Bradley la décide à fonder sa maison d'édition, Plain Editions, qui ne publiera que ses livres. Elle vend un Picasso, «Femme à l'éventail», pour financer son entreprise. Mademoiselle Toklas sera éditrice imaginaire et Stein, l'auteur. À l'été de 1932, elle commence une autobiographie. Bradley l'envoie à Alfred Harcourt qui la publie en 1933. La Literary Guild l'achète 6 000 \$ à partager entre agent et auteur, puis la revue *Atlantic Monthly* la publie mensuellement. Elle est publiée en Angleterre. Bradley envoie un exemplaire de *Americans* à Harcourt à New York. Il organise une série de conférences pour Stein dans les universités américaines. Enhardie par le succès, Stein presse de plus en plus Bradley et fait affaires avec Bennet Cerf de Random House. Il serait son éditeur américain et dirigerait Plain Editions. Toute cette pression sur la relation entre Bradley et Stein finalement mettra fin à leur association.

Obelisk Press de Jack Kahane et Plain Editions de Stein sont les dernières maisons d'édition à être créées avant la Deuxième Guerre mondiale. Elles commencent en 1930-1931. Kahane publiera jusqu'en 1939 lorsque les expatriés quitteront Paris à cause de la guerre. Il reste plus à l'écart, car il n'est pas un réel écrivain, mais, par la force des choses, il sera en contact avec les expatriés étant donné son amitié avec Sylvia Beach. Il fréquente les cafés comme tout le monde. Stein, qui est la plus ancienne expatriée, connaît tous les artistes avec son fameux salon littéraire. Les peintres y viendront aussi. Ainsi prend forme le cœur de l'intelligentsia de la Rive Gauche. Les Crosby avec *Black Sun Press* sont au cœur de l'action; ce sont deux poètes argentés. Ils commenceront par se publier eux-mêmes et étendront leurs publications aux expatriés. Edward Titus de *at the Sign of the Black Manikin* ne fréquente pas les cafés, mais il publie les auteurs avec l'argent de sa femme, madame Rubinstein. Il a un goût inné pour la littérature et les arts. Il tissera des relations amicales avec les auteurs qu'il publie. Titus n'écrit pas, mais il traduira.

La langue et la culture sont des facteurs primordiaux de tout ghetto. Et c'est d'autant plus vrai lorsque l'intérêt de ses membres est la littérature d'avant-garde. Ce sont la marginalité et l'expatriation qui rassemblent et soudent les

expatriés. Comme il est habituel chez les marginaux, ils s'inventent une subculture. Pour publier leurs œuvres d'avant-garde, ils ne peuvent que compter sur les structures qu'ils ont mises en place pour se faire publier. L'édition est alors une entreprise littéraire, amicale et sociale qui naît du groupe d'écrivains à la recherche d'intégrité littéraire et artistique et de reconnaissance. Tout ce petit monde, auteurs, éditeurs, critiques, forme un champ dont la caractéristique est le dédain de l'argent, la littérature se définissant pour eux en opposition avec le commerce et la dimension marchande de la vie sociale.

Bourdieu exprime très bien dans *Raisons pratiques*² (1994) le renversement des valeurs économiques et des valeurs littéraires auquel on assiste dans l'économie des biens culturels.

On y [dans l'économie des biens culturels] retrouve la plupart des caractéristiques de l'économie précapitaliste. D'abord la dénégation de l'économique: la genèse d'un champ artistique ou d'un champ littéraire, c'est l'émergence progressive d'un monde économique renversé, dans lequel les sanctions positives du marché sont indifférentes ou même négatives. Le best-seller n'est pas automatiquement reconnu comme œuvre légitime et la réussite commerciale peut même avoir valeur de condamnation (pp. 198-199).

C'est dans le champ restreint que l'on observe ce renversement à l'état pur.

Les lecteurs se recrutent exclusivement parmi les pairs, des pairs qui sont aussi des

² Voir aussi Bourdieu, *les Règles de l'art* (1992), p. 201.

concurrents, comme l'a bien décrit Bourdieu. Nous allons maintenant effectuer une analyse contrastive des textes du corpus, pour faire apparaître les manières de traduire l'œuvre de Miller. Nous nous servirons accessoirement de la théorie des «tendances déformantes » (Berman) pour décrire ces manières de traduire.

III. Les traductions

Nous nous conformerons à l'idée d'Antoine Berman (1995) selon laquelle il importe de considérer le texte traduit en tout premier lieu et, ensuite, de procéder à l'étude contrastive de la traduction avec le texte source. Nous analyserons le premier chapitre de *Tropique du cancer*, la nouvelle « Max » et également le premier chapitre du *Cauchemar climatisé* pour avoir une vue d'ensemble de la manière de traduire Henry Miller dans l'espace culturel français de l'après-guerre. Nous tenterons de dégager l'effet littéraire produit par les traductions en examinant des exemples précis.

Nous sommes fin août 1944. Les Américains ont libéré Paris. La France est fascinée par l'Amérique et sa culture, bien que cette dernière choque. *Tropic of Cancer* en était à sa cinquième édition à Paris lorsque Jean-Claude Lefaure entreprend la traduction de *Max and the White Phagocytes*. Les éditions du Chêne prennent un risque avec cet auteur, à l'index soit, mais qui publie en anglais en France et obtient un succès relatif de librairie. Au moins depuis le début du siècle, la France a toujours nourri un intérêt pour les lettres anglaises et américaines.³ La traduction des œuvres de Miller se situe donc dans cette continuité.

³ On pense ici au *Mercure de France* et à ses *Lettres étrangères* ou à la *Nouvelle Revue française*.

Nous allons maintenant procéder à l'analyse des traductions à l'étude. La méthode utilisée consiste à repérer de façon contrastive les effets de traduction classables comme 1) assimilation, 2) dissimilation. Nous nous servons aussi des idées d'Antoine Berman sur le mode de traduction dominant en Occident, ce qu'il nomme les «tendances déformantes» (BERMAN, 1985). Dans « la Traduction comme épreuve de l'étranger » (1985), Berman énumère douze tendances déformantes qui opèrent dans toute traduction : « Elles forment un tout systématique (...) et concernent toute traduction, du moins dans l'espace occidental. » (p. 71) Les tendances présentes dans les traductions étudiées sont : la rationalisation qui recompose les phrases, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement qualitatif et quantitatif, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux vernaculaires et la destruction des locutions et idiotismes, et, enfin, l'effacement des superpositions de langues.

1. *Analyse contrastive des traductions*

This is not a book. This is libel, slander, defamation of character. This is not a book, in the ordinary sense of the word. No, this is a prolonged insult, a gob of spit in the face of Art, a kick in the pants of God, Man, Destiny, Love, Beauty...what you will. (MILLER, 1934, p. 11-12)

La traduction de Paul Rivert, *Tropique du Cancer*, publiée en 1945 aux Éditions Denoël, doit s'adapter à un sujet et à un genre d'écriture nouveaux. Rivert traduit un roman réaliste comme il ne s'en est pas encore écrit. Traduire Miller, le premier roman de Miller qui arrive comme une déflagration, c'est le défi qu'il relève bravement. Henri Fluchère qui signe la préface de cette traduction est un universitaire. Cet homme de lettres qui s'intéresse aux lettres étrangères commente *Tropic of Cancer* avec toute l'ouverture nécessaire à sa diffusion. Examinons maintenant le texte de la traduction en le comparant à l'original.

1.1 *Tropic of Cancer*, traduit par Paul Rivert, Paris, Éditions Denoël, 1945.

Henry Miller, à son arrivée à Paris, rencontre Tania, une femme juive à qui il «chante» ce roman. Il parle aussi des prostituées qu'il a rencontrées, Llona et Irene. Et Moldorf, son miroir, et Sylvester et Boris. Il médite sur l'art et

l'écriture, il philosophe et photographie la vie des habitants de Montparnasse. Il parle de la nourriture, des femmes, de la souffrance et de son écriture. C'est la forme du journal intime. Ses réflexions se rapportent souvent au sexe. Il laisse son esprit jouer avec les idées. Il n'y a pas nécessairement d'action, de dénouement. C'est un roman assez proche du récit philosophique.

Texte source

Texte cible

« <u>This then</u> is a song.» (p. 12)	« <u>Or donc</u> , ceci est un chant.» (p. 20)
--	--

Registre. *This then* est oral. *Or donc*, est littéraire, juridique, administratif. C'est une assimilation par rhétorisation. Une forme d'ennoblissement, comme l'entend Berman.

« <u>You</u> , Tania, are my chaos.» (p. 12)	« <u>Vous</u> , Tania, vous êtes mon chaos.» (p. 20)
--	--

Le *you* de Miller devient *vous* chez Rivert. Niveau de langue. Miller dit manifestement « tu » à Tania. Ce « tu » conditionne fondamentalement la relation entre Miller et Tania, et ce, dans tout le roman. Une autre forme d'ennoblissement.

«A letter from a female asking if I had found a title for my book. Title? To be sure: “ <u>Lovely Lesbians</u> ”.» (p. 13)	« <u>Reçu</u> une lettre de femme me demandant si j’ai trouvé un titre pour mon livre. Un titre? Bien sûr! Le voici : “ <u>Langoureuses Lesbiennes</u> ”.» (p. 21)
--	--

Le ton est plus impersonnel et indéterminé en français. Amplification rendue nécessaire par l’allitération : *Lovely* devient *Langoureuses*. Une valeur affective supplémentaire a été ajoutée. Addition de reçu. Clarification au sens de Berman.

«She is studying <u>English</u> now - her favorite word is “filthy”. » (p. 13)	«Elle étudie le <u>français</u> maintenant. Son mot favori, c’est “ <u>dégueulasse</u> ”.» (p. 21)
--	--

Assimilation. La femme de Moldorf est polonaise. Elle ne parle ni français, ni anglais.

«An <u>invincible</u> combination, especially when you consider that he is not a bad artist. » (p. 13)	« <u>Combinaison irrésistible</u> , surtout si l’on songe qu’il n’est pas mauvais artiste.» (p. 21)
--	---

Syntagme plus co-occurentiel en français.

«It is positively <u>appalling</u> at times.» (p. 14)	«Par moment, c’est véritablement <u>terrifiant</u> .» (p. 22)
---	---

Déplacement du sens. Amplification. « Appalling » est plus neutre que «terrifiant», celui-ci plus négatif.

«He is <u>cunt-struck</u> , that's all. » (p. 14)	«C'est un <u>putassier</u> , voilà tout.» (p. 22)
--	--

Déplacement du sens. «Cunt-struck» signifie que le sujet est obnubilé par la féminité alors que «putassier» renvoie à la réalité péjorative, professionnelle, et dénote le métier de prostituée. Amplification. La prose de Miller a souvent comme visée explicite la reprise de l'oralité vernaculaire. C'est donc une destruction d'un réseau vernaculaire du texte pour en substituer un autre.

«She wants <u>fat letters</u> to shove in her valise. Immense, <i>avec des choses inouïes.</i> » (p. 16)	«Elle veut des <u>machins bien garnis</u> pour les fourrer dans sa valise. Immenses, <i>avec des choses inouïes.</i> ¹ » (p. 23)
--	--

Amplification. La connotation est plus sexuelle en français. Note du traducteur indiquant *avec des choses inouïes* en français dans le texte. Destruction de locutions. Jouer de l'équivalence, c'est attenter à la «parlance de l'œuvre» (BERMAN, 1985, p. 78).

« <u>One cunt</u> out of a million Llona! » (p. 17)	«Un con <u>unique</u> entre des millions, cette Llona !» (p.26)
--	---

Addition de « unique » pour faciliter le passage phonétique avec « millions » : phrase très allitérative bien rendue en français (un-on-i-i-ion-on-a). C'est un quasi-alexandrin en français.

«He is cured now, and the little German <u>girl</u> who washed his feet is breaking her heart. » (p. 18-19)	«Il est guéri maintenant, et la petite <u>poule</u> allemande qui lui lavait les pieds sent son coeur se briser pour lui.» (p. 27)
---	--

Péjoration, car une « poule » est une prostituée. Le traducteur abaisse le registre.

« It's like Mr. <u>Nonentity</u> toting his Gujurati dictionary everywhere. » (p. 19)	«C'est comme M. <u>Nonentity</u> transportant partout son dictionnaire de Gujurati.» (p. 27)
---	--

Dissimilation malheureuse. « Nonentity » ne signifie rien en français. En anglais, «Nonentity » renvoie à «monsieur tout le monde». Destruction d'un idiotisme par une non-translation.

« It was like <u>taking a cub to bed with you.</u> » (p. 19)	« C'était comme lorsqu'on <u>fourre un petit chien dans son lit avec soi.</u> » (p. 28)
--	---

«Fourre» est argotique, alors que «taking» ne l'est pas. Niveau de langue. Le traducteur a changé de registre.

« Fear makes them <u>fearless...</u> » (p.19)	« La peur les rend <u>impavides...</u> » (p. 28)
---	--

Littérisation. Niveau de langue plus relevé. Ennoblement.

« His courage is so great that he does not even smell the <u>dung</u> in the corner. » (p. 19)	« Son courage est si grand, qu'il ne sent même pas les <u>ordures</u> dans le coin.» (p. 28)
--	--

Niveau de langue plus relevé dans «ordure» par rapport à «dung». Glissement de sens, car « dung » signifie des excréments d'animaux.

«What has all this to do with <u>you</u> , Moldorf?» (p. 20)	«Mais quel rapport avec <u>vous</u> , Moldorf?» (p. 29)
--	---

Littérisation par l'emploi de « vous » en français. Ce « you » en anglais est connoté comme un « tu » français. On assiste ici à une destruction des systématismes internes du texte, ce « you » étant central dans l'écriture de Miller.

« <u>Say it</u> , Moldorf, I am waiting for it. » (p. 20)	« <u>Dites-le</u> , Moldorf, je l'attends. » (p. 29)
---	--

Idem. Le « you » de Miller connote toujours un « tu » français. C'est la forme du journal intime qui domine dans ses écrits.

« <u>just</u> a faint, high gong <u>snuffed out</u> like a flame.» (p. 21)	« <u>tel</u> un gong aigu et <u>très</u> faible <u>que l'on éteindrait</u> comme une flamme.» (p. 30)
--	---

Littérisation double : Utilisation de «tel» et de «que l'on éteindrait» qui relèvent le niveau de langue de la phrase. Ennoblement. Addition de «très».

« After the telephone call a gentleman and his wife <u>arrived</u> . » (p. 22)	« Après la sonnerie du téléphone, <u>voici que sont arrivés</u> un monsieur et sa femme. » (p. 17)
--	--

Niveau de langue plus relevé en français par l'addition de « voici que ». Rationalisation et ennoblement.

« ...to say nothing of the <u>cold cream</u> jars and the greasy towels and the sink always stopped up. » (p. 23)	« ...pour ne rien dire des pots de <u>cold crème</u> et des serviettes grasses et l'évier toujours bouché. » (p. 32)
---	--

Dissimilation. Une rare marque d'américanité francisée par surcroît ! *Cold cream* est une crème pour la peau.

« ... <u>such a man</u> is not just a fairy, nor even just a miser—he's an <u>imbecile!</u> » (p. 23)	« ... <u>un tel homme</u> n'est pas seulement une tapette, ni même un pingre —c'est un <u>con!</u> » (p. 32)
---	--

Miller utilise un gallicisme (*imbecile*) qui aurait pu être traduit par «imbécile». À noter que le français se permet un anglicisme : «Such a man», c'est «cet homme» et non «un tel homme».

« <u>So help me God</u> , I can't see this guy as a writer. » (p. 24)	« <u>Que Dieu me vienne en aide</u> , je ne peux pas voir ce type <u>sous les espèces</u> d'un écrivain. » (p. 33)
---	--

Addition de « espèce ». Littérisation. Mais l'addition n'ajoute rien : « ...il ne fait qu'accroître la masse brute du texte sans du tout augmenter sa parlance ou signifiante » (BERMAN, 1985, p. 73).

Les tendances déformantes ne sont pas marginales dans la manière de traduire *Tropic of Cancer* de Paul Rivert. Soucieux de rendre la tonalité particulière du roman de Miller, le traducteur procède à une assimilation par relèvement du registre ou par littérisation. L'assimilation est dominante bien que le texte du

roman de Miller soit doté d'une personnalité thématique et discursive très forte, très typique. C'est une traduction adéquate du texte source, mais les dissimulations étant peu nombreuses, la traduction perd ainsi la saveur de Brooklyn si présente chez Miller. La prose de Miller est très liée à la langue; et cette écriture est nouvelle, le langage aussi est nouveau. Miller fait grand usage de l'argot de Brooklyn. Nous voyons que Paul Rivert, traducteur de *Tropic of Cancer*, s'est efforcé de rendre cette langue argotique. La *rationalisation* re-compose les phrases et les séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'ordre du discours de Miller. Les phrases de Miller sont nominales, sur le vif et le ton est oral, le langage, vernaculaire. Rivert s'accommode de ces faits de langue en modifiant la ponctuation. Par exemple, Miller utilise beaucoup les «tirets» de dialogue rapporté. Rivert les effacera et produira ainsi une prose plus homogène que l'original.

*Terminologie comparative de la sexualité dans Tropic of Cancer /
Tropique du cancer*

« O Tania, where now is that <u>warm</u> <u>cunt</u> of yours.» (p. 15)	« O Tania, où sont maintenant ton <u>sexe brûlant</u> , tes cuisses.» (p. 23)
---	---

Niveau de langue. Plus prude en français, plus littéraire.

« I will <u>ream out</u> every wrinkle in your <u>cunt</u> , Tania, big with seed. » (p. 23)	« J' <u>aplatirai</u> tous les plis de ton <u>vagin</u> , Tania, et le remplirai de semence! » (p. 23)
--	--

Le point d'exclamation est une addition en français. Ici le niveau de langue est respecté ; « cunt » est plus proche de «vagin» que de «sexe». Mais le verbe «aplatir» ne convient pas au contexte de « [je] le remplirai de semence ! »

« ...but I know how to inflame a <u>cunt</u> . » (p. 15)	«...mais moi, je sais comment enflammer un <u>sexe!</u> » (p. 24)
--	---

La pudeur revient chez Rivert.

« I am <u>fucking you</u> , Tania, so that you'll stay <u>fucked</u> . And if you are afraid of being <u>fucked publicly</u> I will <u>fuck you privately</u> . » (p. 15)	« Je t' <u>encule</u> , Tania, tant et si bien que tu resteras <u>enculée!</u> Et si tu as peur d'être <u>enfilée publiquement</u> , je t' <u>enfilerai</u> dans le privé...» (p. 24)
---	---

En anglais, « *to fuck* » est plus générique. « Enculer », en français, est plus spécialisé. « Enfilée » est aussi un terme générique. À noter que «tant et si bien» est un peu lourd : l'expression est trop appuyée pour le contexte. Encore une fois, Rivert prend des libertés avec le texte de Miller, qui, lui, est direct, sans sentimentalité.

« <u>Not a prick in the land</u> big enough for her... <i>not one.</i> » (p. 17)	« Pas une <u>queue</u> dans tout le pays n'était assez grosse pour elle...pas une seule! » (p. 25)
--	--

Le niveau de langue a été respecté ici. Les termes « prick » et « queue » sont de même niveau, familier/vulgaire.

« She drew a breath and he fell out — like a <u>dead clam.</u> » (p. 17)	«Elle aspirait une bouffée, et le voilà fichu —comme une <u>moule claquée!</u> » (p. 26)
--	--

«Dead clam » devient une « moule claquée ». « Dead » peut signifier «claqué» (« mort » en argot). On a ici un léger appauvrissement qualitatif au sens où l'entend Berman dans la corporéité iconique du signe. Chassé-croisé français pour rendre « dead clam » et traduction de « clam » par « moule ».

« ...and <u>getting an erection</u> looking at the dumb statues. » (p. 25)	« ...et <u>bander</u> en regardant les statues muettes. » (p. 35)
--	---

Traduction appropriée de « get an erection » par « bander ».

« That's what I tell every <u>cunt</u> I grab hold of – leaving in the morning! » (p. 27)	« C'est ce que je dis à toutes les <u>poules</u> que j'empoigne – nous foutons le camp au matin. » (p. 36)
---	--

Registre relevé en français : la synecdoque de « cunt » pour désigner les «poules» n'est pas traduite. Est-ce que ce langage est trop vulgaire?

« And while I'm standing there like that two <u>cunts</u> sail in – Americans. » (p. 27)	« Et tandis que je suis là, debout, deux <u>poules</u> entrent en coup de vent – des Américaines. » (p. 37)
--	---

Traduction réitérée de « cunt » par « poules ». Autre appauvrissement qualitatif.

« I greet them cordially, <u>prick in hand.</u> » (p. 27)	« Je les salue cordialement, <u>queue à la main.</u> » (p. 37)
---	--

Traduction appropriée.

« And all the while, <u>she's got hold of my prick...</u> » (p. 27)	« Et pendant tout ce temps <u>elle me tenait la queue...</u> » (p. 37)
---	--

Traduction appropriée.

« <u>There is a bone in my prick six inches long.</u> » (p. 15)	« <u>J'ai un os de six pouces dans la queue.</u> » (p. 23)
---	--

Traduction appropriée.

« When the flag waved it was red <u>all the way back to the throat.</u> » (p. 17)	« Quand elle arborait le drapeau rouge, <u>c'était jusqu'au fin fond.</u> » (p. 26)
---	---

Édulcoration. L'hyperbole est moins précise en français : « jusqu'au fin fond » de quoi?

Dans l'analyse de la terminologie sexuelle de *Tropique du cancer*, nous observons un appauvrissement qualitatif assez fréquent. Mais, dans l'ensemble, la traduction est appropriée.

1.2 Max and the White Phagocytes, traduit par Jean-Claude Lefaure, Paris, Éditions du Chêne, 1947

Max est une des rencontres que Henry Miller fait dans les rues de Paris. C'est un clochard, et pour Miller il représente tous les clochards. Max lui colle à la peau. Encore une fois, il n'y a pas d'intrigue, que des réflexions sur Max. C'est un peu l'alter ego de Miller. C'est son portrait qu'il brosse.

Au premier paragraphe le ton est donné d'un coup. Les phrases sont courtes, directes. Le ton est affirmatif : *There are...There are*. Puis vient une série de *you* : *You detest... you come back ...you do things... you feel*. Miller installe le *you* générique et familier, il entraîne le lecteur dans un récit intime, il le prend à partie. *You* donne une forme orale au texte, comme si Miller racontait son histoire à un copain au café du coin dans le langage de tous les jours. Le temps qu'il utilise est le présent, le vocabulaire est simple, les phrases courtes et souvent nominales. Miller utilise l'argot américain de Brooklyn.

Texte source

Texte cible

« <u>Or if he had managed to get...</u> » (p. 8)	« <u>Qu'il se fût débrouillé ...</u> » (p. 13)
---	--

Lefaure utilise un subjonctif, Miller, le langage familier; le français est lointain et impersonnel, l'anglais est plus immédiat. Ennoblement, selon Berman.

« But you can't get rid of the world so easily. » (p. 99)	« Mais on ne saurait se débarrasser du monde aussi facilement. » (p.14)
---	---

Le *you* intime de Miller est perdu. Lefaure fait du style en choisissant de traduire le « can't » familier par « ne saurait », qui est très littéraire. Ennoblement, selon Berman.

« I felt I could bring Max to life again. » (p.100)	« Max ressusciterait. » (p. 16)
---	---------------------------------

« Bring Max to life again », rendu par « ressusciterait », dilue la réalité visée par Miller, qui contient un retour à la vie. Lefaure aurait pu traduire « ramener Max à la vie ».

« He doesn't talk anymore with the same verve. » (p. 101)	« Sa <u>faconde</u> a perdu de sa verve. » (p. 17)
---	--

Ici les deux registres de l'original et de la traduction n'ont aucun lien commun. Ennoblement. « Faconde » est un terme littéraire.

« I left Vienna over a month ago, I hear him saying. » (p.102)	« J'ai quitté Vienne il y a plus d'un mois, l'entends-je dire. » (p. 18)
--	--

Le style oral de l'anglais est fortement littérisé en français.

« It makes him look like a man from <u>the old country.</u> » (p.102)	« Ridiculement luxueux, et qui pèse une tonne--doublé de soie! <u>Et qui sent son cru.</u> » (p. 19)
---	--

Glissement de sens. « Old country » renvoie au pays, alors que « son cru » fait référence au « terroir ».

«...but they had already eaten, <u>the bastards.</u> » (p.104)	« Ils avaient déjà mangé, <u>les chameaux.</u> » (p. 22)
--	--

Bastards est plus fort que *chameaux*. On a ici un appauvrissement qualitatif.

« Max's face <u>lights up.</u> » (p. 105)	« <u>Lumière</u> sur le visage de Max. » (p. 22)
---	--

La forme active de l'anglais devient impersonnelle et nominale en français.

« <u>Marvelous wenches</u> passing by. » (p. 106)	« Et des <u>filles splendides</u> passent. » (p. 25)
---	--

Édulcoration. *Wenches* est beaucoup plus fort que « filles ».

« He knows that Max has come <u>to suffer for him.</u> » (p. 111)	« Il sait que Max <u>est venu lui donner le spectacle de sa souffrance.</u> » (p. 31)
---	---

Si le sens de la phrase anglaise est bien rendu, la forme laisse à désirer : la narration et l'action de Max sont exprimées en anglais dans un registre de langue parlé, alors qu'en français le registre est littéraire, au sens de « très relevé ».

« Boris looks <u>so comfortable...</u> » (p. 112)	« Boris a l'air <u>si heureux, si à l'aise,</u> » (p. 33)
--	--

Addition de « si heureux » et glissement de sens.

« <u>Let's not try</u> to solve the case... » (p. 114)	« <u>Ne pas tenter</u> de résoudre le cas... » (p. 35)
---	---

Déplacement de l'impératif à l'infinitif : distance impersonnelle.

« ...seems, nevertheless, <u>to have</u> <u>brought her peace.</u> » (p.125)	«...semble néanmoins <u>lui avoir</u> <u>apporté le calme et la paix.</u> » (p. 49)
---	--

Glissement de sens. Addition de « calme » (cf. « confortable » ci-dessus). La traduction semble affectionner les paires de mots. Serait-ce pour compenser une déperdition lexicale?

Aux pages 37 et 38 du texte français, pour la première fois, Miller dit « tu » à Boris et Max. C'est un changement de niveau de langue, mais on ne sait pas pourquoi. Est-ce une lettre d'adieu et le ton serait plus émotif? Toujours le même « you » en anglais. Le ton est stable en anglais. De la page 58 à la page 60 de la traduction française, Lefaure à nouveau utilise le « tu ». Miller pense à sa condition misérable; le monde crève de souffrance. Et Max dit « tu » à Miller lorsqu'il appelle au secours. Lefaure se rend compte de l'intimité de la communication à ce moment, mais elle a toujours été présente en anglais.

L'effet de traduction dominant chez Lefaure est le déplacement de la forme personnelle et directe de Miller vers une forme impersonnelle. Cette manière de traduire a pour effet d'oblitérer l'écriture directe et sur le vif de Miller très fortement exploitée ici. L'essentiel du message est toujours là bien sûr, mais chez Miller la forme d'écriture est aussi significative que le sens au point où l'on peut dire qu'il n'y a pas de différence entre fond et forme, comme dans toutes les grandes œuvres littéraires modernes. Mais cette forme apporte quelque chose de nouveau. Le modèle de journal intime n'apparaît plus dans la traduction. Le texte à traduire entre en polémique avec les valeurs sociales de la société réceptrice et de la société source. Le sujet même de Miller et la forme nouvelle qu'il présente sont dissidents, mais le traducteur ne semble pas pleinement s'en apercevoir.

En outre, Lefaure n'a aucune connaissance des sociolectes américains de Miller. Il n'a pas su traduire l'argot de Brooklyn. Sa traduction est moyenne, choisissant toujours des mots à connotations moins fortes que ceux employés par Miller. Lefaure choque moins que Miller. Ainsi les changements de registre et les transferts du mode personnel à un mode impersonnel, ensemble, contribuent à produire une édulcoration du texte de Miller. Ce n'est plus vraiment l'écriture nouvelle et anarchique de Miller qui est présentée neuf ans plus tard à la communauté francophone.

1.3 *The Air-Conditioned Nightmare*, traduit par Jean Rosenthal. Paris, Éditions du Chêne, 1954.

En 1940, Miller retourne à New York de Corfou où il avait rejoint Lawrence Durrell, juste avant la guerre. C'est sa nouvelle confrontation avec l'Amérique, qu'il n'avait pas revue depuis plus de dix ans. C'est ainsi que naît *le Cauchemar climatisé*.

Texte source

Texte cible

« Let us make an <u>imaginative</u> recapitulation. » (p. 28)	« Procédons à une <u>rapide</u> recapitulation. » (p. 32)
---	---

Glissement de sens sur « imaginative » traduit par « rapide » pour produire une allitération.

« One of the curious things about these progenitors of ours is that though avowedly searching for peace and happiness, <u>for political and religious freedom</u> , they began by robbing, poisoning, murdering, almost exterminating the race to whom this vast continent belonged. » (p. 28)	« Un trait curieux qu'il importe de signaler à propos de nos ancêtres c'est que, tout en affichant de chercher la paix et le bonheur, ils commencèrent par dépouiller, par empoisonner et par massacrer presque jusqu'à l'extermination la race à qui appartenait ce vaste continent. » (p. 33)
---	---

Omission de « for political and religious freedom ».

«...an American Indian by my side, that he ought to share this voyage with me, communicate to me <u>silently</u> or otherwise his emotions and reflections. » (p. 28)	«...un Indien d'Amérique pour m'accompagner dans ce voyage et me faire part de ses émotions et de ses réflexions. » (p. 33)
---	---

Omissions.

«...took away our slaves...» (p. 28)	«...libéré nos esclaves...» (p. 33)
--------------------------------------	-------------------------------------

Glissement de sens important.

«...standing in contemplation before the <u>hideous grandeur</u> of one of those steel mills which dot the railway line.» (p. 28)	«...en contemplation devant la <u>masse hideuse</u> d'une de ces aciéries qui s'égrènent le long de la voie ferrée. » (p. 33)
---	---

Ne rend pas l'oxymoron de « hideous grandeur » de Miller.

«...with one of our <u>steady</u> workers? » (p.29)	«...avec un de nos ouvriers? » (p. 34)
---	--

Omission de « steady »

«...peaceful and <u>godly</u> ? » (p. 29)	«...paisibles et <u>quasi divins</u> ? » (p. 34)
---	--

La traduction affaiblit le discours de Miller : «godly» est traduit par «quasi divin».

« <u>Are these the baubles that make life worthwhile?</u> » (p. 29)	« <u>Sont-ce là les babioles qui rendent la vie digne d'être vécue?</u> » (p. 34)
---	---

Changement de niveau : « Sont-ce là » est d'un registre beaucoup plus relevé.

« <u>Are we now prosperous and secure, as so many stupidly dream of being?</u> » (p. 29)	« <u>Connaissons-nous aujourd'hui la prospérité et la sécurité, comme le croit un si grand nombre d'imbéciles ?</u> » (p. 34)
--	---

Rhétorisation de « Are we (...) » à l'aide du co-occurent « connaître la prospérité et la sécurité » ; double glissement de sens sur « so many stupidly dream of being » et «comme le croit un si grand nombre d'imbéciles ».

« <u>Are any of us, even the richest and most powerful, certain that an adverse wind will not sweep away our possessions, our authority, the fear or the respect in which we are held?</u> » (p. 29)	« <u>Sommes-nous tous bien certains, les plus riches ou les plus pauvres, qu'un vent contraire ne va pas venir nous dépouiller de nos biens, de notre autorité, de la crainte ou du respect que nous inspirons?</u> » (p. 34)
--	---

Un contresens important : les plus « powerful » ne sont pas les «plus pauvres ». Autre contresens : en anglais, « nous sommes tenus dans la peur et le respect ». En français, « nous les inspirons ».

« <u>Education can never provide wisdom, nor churches religion, nor wealth happiness, nor security peace.</u> » (p. 29)	« <u>L'éducation ne peut donner la sagesse; la religion, pas plus que la richesse ne fait le bonheur et la sécurité matérielle n'apporte pas la paix.</u> » (p. 34-35)
---	--

Sens non rendu (adaptation approximative). L'anglais énonce : « ni les églises la religion, ni les richesses le bonheur, ni la sécurité la paix ». La forme anglaise est concise, la forme française est diluée, en plus de l'incorrection de sens.

<p>« We are not only as ignorant, as superstitious, as vicious in our conduct as the “<u>ignorant, bloodthirsty savages</u>” whom...» (p. 29)</p>	<p>« Nous ne sommes pas seulement aussi ignorants, aussi superstitieux, aussi vicieux dans notre comportement que les “<u>sauvages stupides et assoiffés de sang</u>” que...» (p. 35)</p>
---	---

Glissement important : « stupide » pour « ignorant ». En anglais, « ignorant » s’applique d’abord à « we » et est répété à propos des « savages ». Il s’agit ici de la « destruction des systématismes internes d’un texte », selon Berman.

<p>« He was a black man, to be sure, but from the look on his face I take it that he was far better off than the poor devil in the steel mill who drives his own car. » (p. 34)</p>	<p>« Je sais bien que c’était un Noir, mais à en juger par l’expression de son visage, il était autrement mieux loti que le pauvre diable qui arrive à l’aciérie en voiture. » (p. 40)</p>
---	--

« From » est étoffé par « à en juger par ». Cela correspond à la « clarification » d’Antoine Berman.

L’ennoblissement est la tendance la plus importante chez les traducteurs de Miller. Cette procédure qui consiste à faire des «phrases élégantes», propre à la traduction classicisante de l’époque, se retrouve tout au long des traductions que nous avons étudiées. La méconnaissance des traducteurs de Miller de l’argot de Brooklyn tente de se camoufler sous une prose classique. Nous observons aussi la destruction des rythmes. Le remaniement arbitraire de la ponctuation affecte considérablement le rythme de cette prose si nouvelle et directe. La prose de Miller ayant comme visée explicite la reprise de l’oralité vernaculaire, son effacement est donc une atteinte grave à la textualité de ses

œuvres. Les traducteurs tenteront de rendre un vernaculaire étranger par un vernaculaire local. Malheureusement, selon Berman, «le vernaculaire collant au terroir, résiste à toute traduction directe dans un autre vernaculaire. *Seules les langues «cultivées» peuvent s'entre-traduire.»* (p. 78)

La première partie du texte de Jean Rosenthal est peut-être la partie la plus chargée de faits de traduction parmi les trois traductions que nous avons étudiées. On y retrouve des glissements importants et plusieurs omissions. Il semble toutefois que sa manière de traduire se transforme après quelques pages. Serait-ce Renée Rosenthal (sa femme) qui assure la traduction? Jean Rosenthal faisait ses traductions au dictaphone (GOUANVIC, communication personnelle), méthode plus immédiate et qui incite à s'éloigner du texte. Ceci pourrait expliquer les écarts dans sa traduction. Sa femme Renée par contre, travaillait beaucoup plus près du texte écrit.

2. *Les habitus des traducteurs*

En ce qui touche l'*habitus* des agents producteurs du texte, le problème que nous nous sommes posé concerne la rencontre des *habitus* de Henry Miller et des traducteurs. Si les fictions de Miller traduisent son *habitus* dans la langue anglaise, on peut se demander si en français, c'est-à-dire en situation de traduction bilingue proprement dite, cet *habitus* est convenablement rendu. Les *habitus* des traducteurs sont-ils homologues à celui de Miller auteur? Les agents de la traduction ont pris, comme nous l'avons vu, des libertés avec le texte et nous avons émis l'hypothèse selon laquelle l'assimilation que l'on observe dans la plupart des cas en traduction est une marque du poids de la tradition littéraire française. Mais il demeure que les œuvres de Miller font l'objet d'un grand enthousiasme de la part des éditeurs et qu'ils sont prêts à prendre des risques, au moins commerciaux, en les faisant traduire.

La préface de Henri Fluchère au *Tropique du Cancer*, « le Lyrisme de Henry Miller », peut être révélatrice de l'intérêt que suscite Miller à cette époque. L'entrée de Fluchère au dictionnaire des traducteurs de Van Hoof le présente comme professeur et traducteur français. Il est professeur et doyen de la Faculté des Lettres de l'université d'Aix-en-Provence, président fondateur de la Société Shakespeare française et de l'Association des Amis de Jean Giono. On lui attribue même (à tort) la traduction des romans *Tropique du cancer* et *Printemps noir*. Or ces deux œuvres sont traduites par Paul Rivert. En fait,

Fluchère ne signe que la préface de *Tropique du cancer*, mais quelle préface, quel enthousiasme! Fluchère commence sa préface à la Miller. Il utilise le langage de Miller, les phrases sans verbe, les longues énumérations, comme un hommage. Il place Miller en dehors de toute « littérature » et lui confère cette dignité. Il parle de son art : « Si le mot « vivant » a encore un sens dans un monde où naguère il n'était question que de mort, il faudrait le lui appliquer. » (FLUCHÈRE in MILLER, 1945, p. 8)

Paul Rivert, Jean-Claude Lefaure et Jean Rosenthal ont traduit plusieurs romans anglais et américains. Ils sont inscrits au catalogue de la Bibliothèque nationale de France. On peut supposer qu'ils ont fait des études classiques. Jean Rosenthal, pour sa part, est inscrit au dictionnaire de Van Hoof. On le présente comme traducteur du *Cauchemar climatisé* (1954) et *les Livres de ma vie* (1957) de Henry Miller, *le Grand dessein* (1959) et *la Grande époque* (1963) de John Dos Passos. La Bibliothèque nationale de France affiche 643 notices à son nom, des traductions de l'anglais pour la plupart. Paul Rivert, pour sa part, a traduit *Black Spring* en 1946, soit un an après la traduction de *Tropic of Cancer*. Nous imaginons qu'il s'agit d'un coup de cœur pour l'écriture de Miller.

IV. La censure de Miller

Maurice Girodias et la censure de Miller

Pendant l'entre-deux-guerres, les écrivains étrangers venus s'installer en France s'y sentent à l'abri des foudres de la censure dans leur pays respectif. La montée du nazisme contraint beaucoup d'écrivains européens à trouver refuge à Paris. Pour ces artistes, la France est une terre de liberté. Entre 1945 et 1946, trois maisons d'édition publient en français les œuvres de Henry Miller. Denoël publie en 1945 *Tropique du cancer*. Les éditions du Chêne publient en 1946 *Tropique du capricorne* et Gallimard publie la même année *Printemps noir*. Les éditions du Chêne sont créées par Maurice Girodias en 1941 pour succéder aux Éditions The Obelisk Press de son père, Jack Kahane. Celui-ci avait publié en anglais ces titres de Miller. Le Cartel d'action sociale et morale porte plainte le 26 juin 1946 contre les deux *Tropique*, et le 30 juillet 1947, contre *Printemps noir*. Une Commission spéciale estime qu'il y a matière à poursuites pour les deux *Tropique* et demande à examiner *Printemps noir*. Un non-lieu sera rendu le 7 juin 1950. Les défenseurs de Miller sont nombreux. Maurice Girodias, qui fonde en 1941 les éditions du Chêne, y publie, en 1946, *Tropique du capricorne*. Selon Girodias (1977) :

Après publication, une procédure en correctionnelle fut engagée contre ces trois maisons. C'était maladroit; personne n'avait envie d'entendre parler de censure si peu

d'années après l'occupation allemande. En outre, Henry Miller se trouvait à Paris à l'époque; lorsque le magistrat instructeur s'en aperçut, il fut obligé de l'inculper. La scène de l'inculpation, à laquelle j'assistais avec divers avocats chargés de conforter le moral chancelant de l'inculpé, tourna en scène de haute comédie, le juge faisant toutes sortes de compliments à Miller qui ne comprenait rien à ces discours et se croyait au contraire l'objet de la hargne du magistrat.

Maurice Girodias sait fort bien que Miller parle, et écrit même, le français. Girodias publie *Sexus*, en anglais aux éditions du Chêne, en 1949. Il prépare à la Terre de Feu deux éditions françaises de *Sexus* : l'une complète, l'autre expurgée. Le 4 mars 1950 un jugement est prononcé : « *Sexus* dans son édition intégrale est un livre obscène : l'ouvrage met en scène un « héros » en proie à l'érotomanie et tire prétexte de ce comportement pour multiplier les descriptions dont le caractère pornographique est évident et d'où se dégage une impression morbide particulièrement pernicieuse. »⁴ Un non-lieu est rendu le 2 avril 1957, plus de sept ans après la demande de poursuites par la Commission. En 1951, Le Chêne est racheté par la Librairie Hachette. La littérature est abandonnée, la maison ne publie que des livres illustrés d'un grand raffinement.

⁴ Archives du ministère de la Justice BB 18 3979-57 A 50 R 41.

En 1953, Girodias lance The Olympia Press, dont presque tous les titres sont publiés en anglais. Lolita, de Nabokov, paraît en France, en 1955, avant toute publication aux États-Unis où il ne sera publié qu'en 1958, chez Putnam. Il est interdit le 10 décembre 1956.

Conclusion

Le cas de Henry Miller est exemplaire, et cela pour une première raison : comme on l'a vu précédemment, son œuvre ne peut se construire dans le champ littéraire américain parce qu'elle est caractérisée par une sexualité trop explicite et qu'elle correspond à un traitement de thèmes jugés « orduriers » qui n'ont pas leur place dans le champ littéraire américain de l'entre-deux-guerres. La légitimité de l'œuvre de Henry Miller est extrêmement faible dans le champ de la littérature américaine source. Son œuvre ne commence à trouver un créneau que timidement en 1939 à New York (publication de *The Cosmological Eye*), après la publication à Paris de *Tropic of Cancer* en 1934, de *Black Spring* en 1936, de *Tropic of Capricorn* en 1939. Puis, après *The World of Sex* (Chicago et New York) paraîtra *The Colossus of Maroussi* à San Francisco en 1941, *The Air-Conditioned Nightmare* à New York en 1945. Mais c'est encore à Paris que sera publiée l'importante trilogie *The Rosy Crucifixion* : *Sexus* en 1949, *Plexus* en 1953 et *Nexus* en 1960. Cette trilogie sera traduite immédiatement en français : *Sexus* en 1949, *Plexus* en 1953 et *Nexus* en 1960.

Miller va donc pleinement se réaliser en tant qu'écrivain à Paris, dans l'expatriation. Le champ littéraire source expatrié à Paris, tel qu'il a accueilli les œuvres de Miller en anglais, et le champ littéraire cible français qui reçoit

les œuvres de Miller traduites sont intimement liés. Le cas de Henry Miller est exemplaire en effet, pour une seconde raison, liée à la première. Henry Miller trouve à Paris toute une institution littéraire, que nous avons décrite plus haut, avec ses éditeurs anglophones et au premier plan, Jack Kahane et *Obelisk Press*, ses écrivains de très haute qualité, les James Joyce, Ezra Pound, D.H. Lawrence, Ernest Hemingway, Ford Madox Ford, etc. Nous avons décrit ce champ comme un champ littéraire restreint, parce qu'il se constitue sans rapport avec le public de lecteurs potentiels : il est coupé à la fois du public anglophone de Paris (la Rive Droite) et du public d'origine (en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis), du fait que les livres ne passent pas les frontières : ils sont interdits dans ces pays. Ainsi l'œuvre de Miller va s'édifier en vase clos, sans égard donc pour un public potentiel : c'est une œuvre de pleine maturité qui, avec Kahane éditeur, trouve à s'exprimer sans censure ni édulcoration aucune, pour l'amour de la littérature et de l'art. Cette absence de dimension commerciale des activités littéraires est cultivée par le champ restreint de la littérature qui fait de cette absence un cheval de bataille et la marque de la « vraie » littérature.

Ces auteurs auraient-ils pu construire leur œuvre, la même œuvre (mais aurait-elle été la même?), dans un champ restreint américain situé en sol américain (ou anglais, dans le cas de Jack Kahane)? Cela aurait sans doute été impossible. On le voit bien avec les œuvres composées aux États-Unis par

Henry Miller avant son départ pour Paris. La particularité du champ littéraire restreint de langue anglaise localisé à Paris est qu'il jouit du caractère fondamental de l'extraterritorialité et donc d'une pleine liberté d'expression. L'œuvre de Miller peut ainsi se développer contre le puritanisme littéraire des sociétés d'origine sans que les censeurs ne puissent y faire quoi que ce soit. Or, cet anti-puritanisme littéraire s'alimente, on le voit bien à ce qu'en dit Miller lui-même, à l'art de vivre de la société parisienne, qui est fait de la vie des cafés, des relations humaines et de l'amitié des rencontres de hasard ou d'habitude, mais surtout cet art de vivre est fait de l'absence totale de pudibonderie dans les relations entre les hommes et les femmes.

Tous ces traits de l'œuvre de Miller sont pour la plupart lisibles dans les traductions de ses romans et nouvelles. Les trois traductions sur lesquelles nous avons concentré notre attention sont des traductions qui se caractérisent par le transfert des principaux traits sémiotiques des textes originaux. De ce point de vue, ces traductions sont adéquates. Cependant, il est clair que les traducteurs sont encore influencés par les œuvres canoniques du champ littéraire français : ils hésitent parfois à sauter le pas complètement dans la puissance sémiotique et dans l'énergie expressive des textes de Miller. C'est le cas de Rivert lorsqu'il traduit *Tropic of Cancer*, de Lefaure avec *Max and the White Phagocytes* et de Rosenthal avec *The Air-Conditioned Nightmare*.

Ce n'est jamais à des omissions délibérées ou à des additions stratégiques que l'on assiste dans les traductions de Miller. Pourtant, *Tropique du Cancer* traduit par Rivert présentait une forte ambiguïté pour le champ littéraire français. D'une part, il est certain que ce roman qui raconte la vie heureuse d'un Américain à Paris pouvait intéresser les lecteurs parisiens, flattés qu'un étranger présente de leur culture une vision méliorative. D'autre part, il est non moins certain que les aventures de Miller dans le milieu de la prostitution et racontées sur le mode positif étaient susceptibles de rebuter le lecteur habitué à une littérature plus classique, en tous cas moins explicite. À la même époque, Jean-Paul Sartre avait dû accepter que le titre de sa pièce *la Putain respectueuse* soit censuré pour devenir *la P....respectueuse*. Et pourtant le statut de J.-P. Sartre était considérablement plus canonique que celui de H. Miller. Les traductions en français des textes de Miller n'en ont pas moins été abondantes (voir Bibliographie) et elles ont été publiées chez des éditeurs assez importants (Denoël) à très importants (Gallimard).

Un phénomène sociologique déterminant concerne les traductions et leur publication dans le champ littéraire français, phénomène que l'on ne peut expliquer correctement si on ne fait pas appel à la théorie sociale de Pierre Bourdieu. Tout d'abord, examinons quel est le statut des éditeurs qui publient les œuvres de Miller traduites que nous avons étudiées. Gallimard est déjà à cette époque (1954) l'éditeur dominant de la littérature française. C'est celui

qui s'est installé comme industrie culturelle de premier plan et qui occupe une position de chef de file dans le champ de la littérature française haute. Or Gallimard s'est également positionné dans le domaine de la traduction très tôt, après la Première Guerre mondiale, en créant la collection « Du monde entier », spécialisée dans la publication de textes étrangers. Ainsi *le Cauchemar climatisé* est publié par les éditions Gallimard en 1954, l'éditeur par excellence de la grande littérature. Dès lors, il apparaît évident pour les autres éditeurs que cette consécration est une reconnaissance de l'importance de Henry Miller en tant qu'écrivain américain à part entière. On mesure toute la distance qui séparera l'original, publié par l'éditeur très modeste Grove Press à New York, et la traduction publiée par un ténor du champ littéraire français de grande diffusion. Ce changement de statut réside dans le fait que l'œuvre de Miller est non seulement jugée digne d'être soumise au verdict du grand public lecteur, mais susceptible d'apporter à l'éditeur (Gallimard) des dividendes commerciaux. *Le Cauchemar climatisé*, par la traduction, connaît la transformation sociologique sans doute la plus nette, en passant dans le champ littéraire cible de grande diffusion.

La situation de *Tropique du Cancer* (1934) n'est pas essentiellement différente en ce qui concerne la nature des champs source et cible. L'éditeur Denoël fait partie du champ de grande diffusion de la littérature française et fait subir à *Tropique du Cancer* un « saut symbolique » de légitimité à première

vue presque aussi important que *le Cauchemar climatisé* avec Gallimard. À vrai dire, pour *Tropic of Cancer* publié par *Obelisk Press* à Paris le saut est plus considérable, compte tenu que c'est la première œuvre de Miller publiée en traduction. Après *Tropique du Cancer*, la voie est toute tracée pour les autres œuvres traduites, la reconnaissance acquise par la traduction de ce roman et sa publication par Denoël se transmettant aux autres agents du champ littéraire français, et en particulier à Gallimard.

Le statut sociologique de *Max et les Phagocytes* publié en 1947 par les éditions du Chêne est quelque peu différent des statuts de *Tropique du Cancer* et du *Cauchemar climatisé*. Les éditions du Chêne sont une petite maison d'édition qui se définit d'une part par une diffusion modeste auprès du public des lecteurs. Ces éditions offrent aux auteurs de publier leur livre non pas «à compte d'auteur», mais en renonçant à l'espoir de trouver un public large. C'est en quelque sorte des éditions qui jouent dans le champ de grande diffusion le rôle de « galop d'essai » expérimental pour les livres problématiques. Les livres publiés par ces petites maisons d'édition que sont les éditions du Chêne, Corrêa, les éditions de la Terre de Feu, Deux Rives (toutes ces maisons d'édition ont publié des traductions des œuvres de Henry Miller) ne sont pas susceptibles de publier des best-sellers, compte tenu de leur contenu thématique ou de leur forme (forte dimension expérimentale ou longueur du texte). C'est le cas de *Max et les Phagocytes*, dans la mesure où

les recueils de nouvelles ou des textes courts sont rarement en position de devenir des succès de librairie. C'est également le cas du *Monde du Sexe*, aux éditions Corrêa, et de *la Crucifixion en rose*, longue trilogie qui n'aurait pas pu prendre place de façon naturelle dans la collection « Du Monde entier » de Gallimard et qui a été aussi publié par Corrêa. Ces constatations connaissent cependant un contre-exemple, avec la publication d'un recueil de nouvelles de Henry Miller, *Souvenirs, Souvenirs*, chez Gallimard. Nous pensons que cette exception n'infirme pas nos hypothèses. Nous voyons que le sort réservé à l'ensemble de l'œuvre de Miller est meilleur dans le champ cible que dans le champ source et que sa légitimité est indubitablement plus grande en traduction.

Est-ce un hasard si les traductions de Henry Miller voient le jour au lendemain de la Seconde Guerre mondiale? Nous pensons que non. Bien au contraire : c'est à une vogue de traductions américaines que l'on assiste à partir de 1945. Et l'on peut parler de ce phénomène en termes de légitimité des États-Unis dans la société française. Cette légitimité est fondée sur l'idée de liberté qui est associée à *l'American Way of Life* et à la société américaine, puisque après tout, les Américains se sont fait les champions de la liberté politique, sociale et commerciale. Nous pensons que traduire et publier l'œuvre littéraire de Henry Miller sont indissociables du fait que les États-Unis sont les vainqueurs de la guerre. Miller se fait le critique virulent du mode de

vie américain et la bonne littérature est celle qui est critique sociale et celle qui est destructrice des valeurs jugées non conformes à la nature humaine.

Miller importe le champ source à Paris. Il ne perd jamais son identité américaine bien qu'il parle et écrive le français. Cette situation n'est pas propre à Miller mais correspond à celle de tous les expatriés à Paris à cette époque. Les artistes américains sont en quête de liberté individuelle et artistique et Paris est le centre du monde pour les artistes. La particularité du cas de Miller est qu'il est également le produit du champ cible. Son exil à Paris s'étendra sur dix années et ces années seront vécues au jour le jour, dans la rue, très près des gens, à écrire. Le Paris des années 1930 est permissif et cela convient très bien à Henry Miller qui fuit le conservatisme puritain des États-Unis. Miller se retrouve dans cet espace culturel français des années 1930 et celui des expatriés. Jack Kahane décide de traduire Henry Miller parce qu'il croit avoir trouvé un autre Céline. Bien qu'on traduise plus souvent les auteurs et les œuvres ayant fait leur preuve dans le champ source, ce qui est loin d'être le cas de Miller, c'est justement ce qui attire Kahane d'Obelisk Press, cette logique de la découverte.

Nous avons analysé les déterminants des traductions pour faire apparaître les transformations subies dans et par la traduction des productions culturelles d'une culture source importée dans une culture cible. Les

traductions des œuvres de Henry Miller apparaissent environ une dizaine d'années après leur publication à Paris, en anglais. Ces transformations sont, en général, des assimilations ou *domestication* (Venuti) qui masquent les marques d'américanité dans l'écriture de Miller. Mais Miller est publié pour la première fois, à Paris, en américain. Avec *Tropic of Cancer*, il devient un auteur reconnu par le groupe d'expatriés qui sont des intellectuels et des éditeurs dans le champ de production restreint. Et ce champ de production restreint est la matrice de l'art nouveau. Un indice de la légitimité des traductions dans le champ cible se trouve dans le statut culturel assumé par les maisons d'édition des traductions: éditions Denoël, éditions du Chêne, éditions Gallimard. À ces éditeurs il faut ajouter la petite maison d'édition Corrêa et sa collection « le Chemin de la vie » qui publiera un bon nombre des œuvres de Miller: *Big Sur et les oranges de Jérôme Bosch*, *le Monde du sexe*, *Plexus*, *Nexus*, *un Diable au paradis*, *Hamlet*, *le Sourire au pied de l'échelle*.

On peut donc avancer l'hypothèse selon laquelle l'ensemble de l'œuvre (en dépit des procès faits à Miller) est pris au sérieux par le champ français de l'édition. Gallimard, l'un des agents dominants, publie quatre de ses livres: *le Cauchemar climatisé*, *Souvenir*, *Souvenirs*, *Printemps noir*, et *les Livres de ma vie*. Denoël, un éditeur moins important mais non négligeable dans le champ français, publie *Tropique du cancer* et *Blaise Cendrars*. Nous voyons que la situation de l'œuvre de Miller est meilleure dans le champ cible que dans le

champ source et que sa légitimité est plus grande en traduction. Nous en déduisons que la traduction rend compte de façon satisfaisante du texte de départ même si les traductions ne comportent pas le même potentiel de subversion littéraire que l'original et offrent une version euphémisée du texte source.

Revenons un instant sur la question que nous nous posions dans l'introduction et qui concerne la position de Miller dans le champ littéraire américain. Contrairement aux colonies polonaises, latino-américaines, espagnoles et portugaises qui se sont installées de façon permanente à Paris (depuis 1830 en ce qui touche les immigrés polonais), les expatriés américains ne se sont pas implantés à Paris au-delà de la Seconde Guerre mondiale. Ils n'ont séjourné à Paris qu'une vingtaine d'années, de 1919 à 1939, retournant aux États-Unis à la déclaration de la guerre. Il en résulte que le champ littéraire restreint qu'ils ont contribué à édifier et dans lequel ils ont publié leurs œuvres en anglais a été une province subculturelle du champ littéraire de grande diffusion qui se constituait dans le même temps aux États-Unis. Ce champ restreint s'est éteint faute d'agents auxquels les écrivains, éditeurs, directeurs de collections, critiques auraient légué les positions qu'ils occupaient avant la guerre dans le champ. Mais l'existence, pendant deux décennies, d'un champ restreint, fondé sur un renversement des valeurs économiques et des valeurs esthétiques, a constitué un essai de constituer un champ en bonne et due forme,

parallèle au champ national américain.

La situation de Miller n'est pas fondamentalement différente de celle de James Joyce : après la publication de leurs œuvres dans le champ littéraire anglo-américain restreint, elles ont été ré-intégrées dans le champ littéraire national de grande diffusion, ayant acquis une célébrité considérable dans le champ restreint. Les essais de censure de l'œuvre de Miller sont des efforts pour maintenir la littérature (même en traduction) dans la dépendance des réalités autres qu'esthétiques, des réalités relevant de la morale publique, et de dénier au champ littéraire français une autonomie qui avait été gagnée de haute lutte dans des procès symboliques au 19^e siècle, celui de Flaubert à propos de Madame Bovary (gagné par Flaubert) et celui de Baudelaire en 1857 à propos des Fleurs du mal, où il avait été condamné à une forte amende. La question qui s'est posée à propos de Miller a été de savoir si les œuvres incriminées étaient de la littérature authentique.

Cela signifie que les juges de Miller ont accepté de statuer sur les textes du point de vue des textes eux-mêmes, sans leur appliquer des critères autres qu'esthétiques. On voit que Miller a constitué une épreuve importante de la reconduction du champ littéraire français de grande diffusion immédiatement après la guerre. Ce ne fut pas une « épreuve de l'étranger » au sens où Antoine Berman emploie l'expression, mais, en conclusion, l'expression nous semble

particulièrement adaptée à l'effet des traductions de Miller sur la société française.

Bibliographie primaire

I. Bibliographie choisie des œuvres de Henry Miller

A. Textes originaux

Tropic of Cancer. Paris, Obelisk Press, 1934.

Aller Retour New York. Paris, Obelisk Press, 1935.

Black Spring, Paris. Obelisk Press, 1936.

Max and the White Phagocytes. Paris, Obelisk Press, 1938.

Tropic of Capricorn. Paris, Obelisk Press, 1939.

The Cosmological Eye. New York, New Directions, 1939.

Hamlet. Henry Miller, Michael Fraenkel, Vol.I, Santurce, Porto Rico, Carrefour, 1939, Vol.II, New York, Carrefour, 1941; Vol.III, Complete New York, Carrefour, 1943.

The World of Sex. Chicago, Ben Abramson, Argus Book Shop, 1940.

The Wisdom of the Heart. New York, New Directions, 1941.

The Colossus of Maroussi. San Francisco, Colt Press, 1941.

Sunday after the War. New York, New Directions, 1944.

Semblance of a Devoted Past. Berkley, California, Bern Porter, 1944.

The Plight of the Creative Artist in the United States of America. Houlton, Me., Bern Porter, 1944.

The Air-conditioned Nightmare. New York, New Directions, 1945.

Obscenity and the Law of Reflection. London, Freedom Press, 1945.

Maurizius Forever. San Francisco, Colt Press, 1946.

Remember to Remember. New York, New Directions, 1947.

The Smile at the Foot of the Ladder, about Henry Miller by Edwin Carle. New York, Duell, Sloane and Pearce, 1948..

The Rosy Crucifixion. Book I. Sexus..., Paris, Obelisk Press, 1949. 2 vol.

The Books in my Life. New York, New Directions, 1952.

The Books in my Life. London, 1952.

The Rosy Crucifixion. Book II. Plexus..., Paris, Olympia Press, 1953. 2 vol.

Quiet Days in Clichy. Paris, Olympia Press, 1956.

A Devil in Paradise, the story of Conrad Moricand, born, Paris 7 or 7:15 p.m., January 17, 1887; died, Paris, 10:30 p.m., August 31, 1954. New York, 1956.

The Time of the Assassins : A Study of Rimbaud. New York, New Directions, 1956.

Big Sur and the Oranges of Hieronymus Bosch. New York, New Directions, 1957.

Reunion in Barcelona. Northwood, England, Scorpion Press, 1959.

The Rosy Crucifixion. Book III. Nexus..., Paris, Obelisk Press, 1960

Revue littéraire

«Literature as a Dead Duck». *The London Magazine*, vol. 3, n° 3, Londres, W. Heineman, 1956.

B. Textes traduits

Tropique du Cancer, traduction de Paul Rivert et préface de Henri Fluchère. Paris, Denoël, 1945.

Printemps noir, nouvelles, traduit de l'anglais par Paul Rivert. Paris, Gallimard, 1946.

Tropique du Capricorne, traduit de l'américain par Jean-Claude Lefaure. Paris, Éditions du Chêne, 1946

Tropique du Cancer, traduit par Paul Rivert. «Le lyrisme de Henry Miller», préface par Henri Fluchère. Paris, Deux Rives, 1947.

Aller retour New York, traduit de l'américain par Dominique Aury, préface de l'auteur, datée du 21 mars 1954, postface de l'auteur datée à la fin : Big Sur, Californie, 19 mai 1954. Lausanne, La Petite Ourse, 1956.

Max et les phagocytes, nouvelles, traduites de l'américain par Jean-Claude Lefaure. Paris, Éditions du Chêne, 1947.

Le Colosse de Maroussi, traduit de l'américain [traducteur anonyme], Paris, Éditions du Chêne, 1948.

L'Obscénité et la loi de réflexion, traduit de l'anglais par D. Kotchouhey. Paris, P. Seghers, 1949.

La Crucifixion en rose. Livre premier : Sexus. Volumes un à trois, traduit de l'américain par Jean-Claude Lefaure. Paris, Éditions de la Terre de feu, 1949.

La Crucifixion en rose. Livre premier : Sexus. Volumes quatre et cinq, traduit de l'américain par Jean-Claude Lefaure. Paris, Éditions de la Terre de feu, 1949.

Blaise Cendrars, traduction de François Villé. Paris, Denoël, 1951. (En appendice, un article de Blaise Cendrars : «Un écrivain nous est né : Henry Miller». Extrait d' *Orbes*, 2^e série, 4, 1935).

La Crucifixion en rose. II. Plexus, roman, traduit de l'américain par Élisabeth Guertic. Paris, Corrêa, 1952.

Le Monde du sexe. Paris, Corrêa, 1952 [traducteur anonyme].

- Rimbaud*, traduction de F. Roger-Cornaz. Lausanne, Mermod, 1952.
- Souvenir, souvenirs*, traduit de l'américain par André Michel. Paris, Gallimard, 1953.
- Le Sourire au pied de l'échelle*, traduit de l'américain par G. Belmont, édition bilingue. Paris, Corrêa, 1953.
- Le Cauchemar climatisé*, traduit de l'américain par Jean Rosenthal. Paris, Gallimard, 1954.
- Dimanche après la guerre*, traduit de l'américain par Georges Belmont. Paris, Éditions du Chêne, 1955.
- Hamlet*, traduit de l'américain par Roger Giroux (texte de Miller), Tanette Prigent (texte de Fraenkel). Paris, Corrêa, 1956.
- Un Diable au paradis*, traduit de l'américain par Alex Grall. Paris, Corrêa, 1956.
- Les Livres de ma vie*. traduit de l'américain par Jean Rosenthal. Paris, Gallimard, 1957.
- Le Colosse de Maroussi*, traduit de l'américain[traducteur anonyme]. Lausanne, La Guilde du Livre, 1959.
- Big Sur et les oranges de Jérôme Bosch*, traduit de l'américain par Roger Giroux. Paris, Corrêa, 1959.
- La Crucifixion en rose. III. Nexus*, traduit de l'américain par Roger Giroux. Paris, Corrêa, 1960.

Bibliographie secondaire

I. Sociologie et traductologie

BERMAN, Antoine (1984). *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris, Gallimard.

_____ (1985). « La traduction comme épreuve de l'étranger. » *Texte*, n° 4, Toronto, pp. 67-81.

_____ (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard.

BOURDIEU, Pierre (1984). *Questions de sociologie*. Paris, Minuit.

_____ (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.

_____ (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris. Seuil.

_____ (1997). *Méditations pascaliennes*. Paris, Seuil.

GOUANVIC, Jean-Marc (1997). «Pour une sociologie de la traduction : le cas de la littérature américaine traduite en France après la Seconde Guerre mondiale (1945-1960)». *Translation as Intercultural Communication*, Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarova and Klaus Kaindl, dir. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, pp. 33-44.

_____ (1997). «Les enjeux de la traduction dans le champ littéraire. Le roman américain traduit dans l'espace culturel français au lendemain de la Seconde Guerre mondiale». *Palimpsestes*, n° 11, Presses de la Sorbonne Nouvelle (Paris), pp. 95-106.

_____ (1999). *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras, Artois Presses Université, Collection Traductologie.

_____ (2000). «Legitimacy, Marronnage and the Power of Translation». *Changing the terms, Translating in the Postcolonial Era*, Ottawa, Ottawa University Press, pp. 101-111.

HERMANS, Théo (1999). *Translation in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. Manchester (R.U.), St. Jerome Publishing, spécialt. pp. 131-136.

SIMÉONI, Daniel (1998). «The Pivotal Status of the Translator's Habitus», *Target*, X, 1, pp. 1-39.

VENUTI, Lawrence (1998). *The Scandals of Translation : Toward an Ethics of Difference*, London, New York, Routledge.

II. Ouvrages sur Henry Miller

BAXTER, Annette (1961). *Henry Miller, Expatriate*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.

BENSTOCK, Shari (1986). *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*. Austin, University of Texas Press.

DURRELL, Lawrence et Alfred Perlès (1959). *Art and Outrage*. London, Putnam.

DURRELL, Lawrence, ed. (1959). *The Henry Miller Reader*. New York, New Directions.

FORD, Hugh (1975). *Published in Paris: American and British writers, printers, and publishers in Paris, 1920-1939*. New York, Macmillan.

FOUCHÉ, Pascal, dir. (1998). *L'Édition française depuis 1945*. Paris, Éditions du Cercle de la librairie.

FRAENKEL, Michael (1946). *The Genesis of the Tropic of Cancer*. California, University of Berkley Press.

GIRODIAS, Maurice (1977). « Deux éditeurs maudits », Paris-New York, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.

GORDON, William A. (1967). *The Mind and Art of Henry Miller*. Baton Rouge, Louisiana State University Press.

MARTIN, Henri-Jean (1982). *Histoire de l'édition française : le livre concurrencé 1900-1950*. t. 4, Paris, Promodis.

MILLER, Henry (1971). *My Life and Times*. New York, Playboy Press.

_____ (1976). *Flash back : entretiens à Pacific Palisades avec Christian de Bartillat/Henry Miller*. Paris, Stock, Chêne.

MOORE, Thomas, H. (1961). *Bibliography of Henry Miller*. Minneapolis, Henry Miller Literary Society.

PERLÈS, Alfred (1955). *My Friend Henry Miller*. London, Neville Spearman.

WICKES, George (1969). *Americans in Paris*. Garden City, N.Y., Doubleday.

Références Internet

<http://www.catalogue.bnf.fr/servlet/ListeEntrees>

http://www.maui.net~coast/Miller_Bibliography.HTML