

ANALYSE SOCIOLOGIQUE DE LA TRADUCTION FRANÇAISE PAR BÉATRICE
COMMENGÉ DE *DELTA OF VENUS* D'ANAÏS NIN

Angela Asomba-Tarer

Mémoire

Présenté

Au

Département d'Études françaises

Comme exigence partielle au grade de
Maîtrise ès Arts (Traductologie)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Mai 2007



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-40851-3
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-40851-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

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

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent 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 thesis.

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

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

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


Canada

SOMMAIRE

Analyse sociologique de la traduction française par Béatrice Commengé de *Delta of Venus* d'Anaïs Nin

Angela Asomba-Tarer

Dans ce mémoire, nous procédons à l'analyse sociologique de la traduction française de *Delta of Venus* d'Anaïs Nin. Nous nous attachons à dégager la trajectoire sociale (*habitus*) de la traductrice, Béatrice Commengé et de l'auteure. Nous analysons comment l'auteure, Anaïs Nin, se situe par rapport à la tradition érotique américaine et surtout comment la traduction se situe par rapport à la tradition française.

Nous nous servons de la théorie sociologique de Pierre Bourdieu qui nous permet de déterminer quels sont les facteurs structurels au principe du texte traduit. Nous partons de l'hypothèse que cette théorie repose sur la structure et l'histoire du champ, l'*habitus* des agents (en particulier les traducteurs) et sur l'*illusio* particulière d'un genre de texte, le texte érotique. La méthode de Pierre Bourdieu nous permettra de comprendre différents traits de la réalité sociale du champ littéraire dans le champ du pouvoir, la structure du champ littéraire et la formation de l'*habitus* de l'auteure et de la traductrice.

SUMMARY

In this thesis, we examine the sociological analysis of the French translation of *Delta of Venus* by Anaïs Nin. We attempt to underline the social trajectory (*habitus*) of the translator, Béatrice Commengé and of the author. We analyze how the author, Anaïs Nin is situated with regard to the American erotic tradition and especially how the translation is situated with regard to the French tradition.

We use Pierre Bourdieu's sociological theory to determine the structural factors at the core of the translated text. We start from the hypothesis that this theory is based on the structure and the history of the field, the *habitus* of the agents (in particular the translators) and the *illusio* of a genre of text, the erotic text. Pierre Bourdieu's method will allow us to understand various features of the social reality of the literary field in the field of power, the structure of the literary field and the formation of the *habitus* of the author and the translator.

REMERCIEMENTS

Nous souhaitons remercier notre directeur de thèse Monsieur Jean-Marc Gouanvic, directeur de la maîtrise en traductologie pour son soutien et ses précieux conseils dispensés tout au long de cet apprentissage.

Nous tenons également à remercier notre tante, notre frère et notre mère pour leur soutien inconditionnel, qui malgré la distance qui nous sépare m'ont apporté réconfort et encouragement dans ces forts instants de doute.

Table des matières

Introduction	1
I. Problématique	6
a. Mise en place théorique	7
b. Panorama de la littérature érotique et histoire du champ	21
c. Les femmes dans le champ de la littérature érotique en France	27
d. Spécificité du discours d'Anaïs Nin	31
II. Les <i>habitus</i> de l'auteure et de la traductrice	34
a. L'auteure et son <i>habitus</i>	34
b. Les notions d'étrangeté et de domestication	38
c. <i>L'habitus</i> de la traductrice	41
III. Étude contrastive de la traduction avec l'original	48
a. L'écriture d'Anaïs Nin	49
b. L'inventivité minimale du lexique érotique d'Anaïs Nin	51
c. Étude contrastive	54
• L'aventurier hongrois/The Hungarian Adventurer	54
• Mathilde/Mathilde	57
• L'anneau/The ring	69
• Majorque/Mallorca	72
• Lilith/Lilith	75
• Marianne/Marianne	77
• La femme voilée/The veiled woman	81

• Pierre/Pierre	84
• Manuel/Manuel	90
d. Synthèse des résultats	93
e. La notion d'homologie	99
IV. Conclusion	103
Bibliographie	109

Introduction

Le désir de traduire, comme le désir d'écrire, n'apparaît pas, nous semble-t-il, de façon innée ni au hasard d'un jour heureux. Il se manifeste à la suite d'une longue période d'apprentissage et d'interrogations indispensables à son accomplissement. Nous ne nous lancerons pas ici dans une théorie de l'écriture et de la traduction, mais nous exposerons des idées qui nous apparaissent essentielles au travail de traducteur et de traductologue.

La littérature et la traduction n'ont pas pour vocation d'être convenables. Elles se veulent, entre autres choses, réflexion, interrogation, remise en question et parfois incompréhension. Cependant, si le lecteur finit par se sentir chassé d'un univers qu'il s'était choisi, comme cela fut notre cas à la première lecture de *Vénus Erotica*, on peut penser que l'une d'entre elles, la littérature ou la traduction, a failli à sa mission. Deux explications sont alors envisageables :

- le texte est délibérément impénétrable ;
- le traducteur n'a pas su traduire le texte de l'auteur.

Le processus de translation dont parle Antoine Berman dans l'acte de traduction ne demande pas le transfert d'une langue à une autre, mais la connaissance approfondie de deux espaces culturels différents. Cette connaissance permet en effet de jouer avec les variables des deux langues et de produire des équivalences phonétiques et sémantiques. L'analyse contrastive en sera d'ailleurs une illustration concrète.

À travers la problématique qui consistera à étudier comment *Delta of Venus* trouve une fois traduite un accueil si favorable en France, nous aborderons un certain nombre de thèmes chers à la traductologie. Ainsi notre étude nous amènera à examiner la notion de fidélité par rapport à une œuvre (la préséance est-elle accordée à la forme ou au sens ?), à évaluer les pertes et les gains enregistrés au cours du transfert traductif. Elle nous conduira également à une question fondamentale : la traduction donne-t-elle un nouvel élan à l'œuvre originale, passionne-t-elle le lecteur au moins autant que l'œuvre source ?

On considère, de façon simplifiée, que les théoriciens de la traduction se répartissent en deux grands groupes. Le premier groupe comprend ceux qui, comme Antoine Berman, pensent que le traducteur doit avant tout s'imprégner de la langue source et a pour tâche de faire que le lecteur de la traduction n'oublie pas cette langue. Ils considèrent que le sens ne peut pas être dissocié de la langue source. Jean-René Ladmiral les appelle « sourciers ».

Le deuxième groupe se compose de théoriciens, comme Jean-René Ladmiral ou Marianne Lederer, qui mettent la transmission du sens au centre de toute traduction et pensent que le traducteur doit avant tout manipuler la langue cible de manière à faire passer la teneur du message contenu dans la langue source. Jean-René Ladmiral, qui affirme appartenir à cette catégorie, les appelle « ciblistes ».

Bien entendu, ces divisions sont des positions simples permettant de particulariser les théories de la traduction, car il est impossible pour le traducteur de suivre un courant de pensée et de s'y tenir tout au long de son travail. Même s'il se reconnaît en théorie

dans un courant, la pratique le force bien souvent à aller à l'encontre de celui-ci, et il est obligé à choisir entre la fidélité au texte source et la fidélité au lecteur cible.

La traduction de l'érotisme peut être un véritable défi pour la traductrice, car, si elle est plutôt « sourcière », son but sera de présenter au lecteur une image du texte source. Le traducteur « sourcier » risque donc de mystifier le lecteur, car certaines structures de l'érotisme anglais rendent le texte incompréhensible si on les adopte dans la traduction. De même, certains mots peuvent être mal interprétés et prendre une connotation péjorative dans la langue cible qu'ils n'ont pas dans la langue source, comme le lexique se rapportant à l'érotisme le montrera plus loin.

Au contraire, si elle est plutôt « cibliste », la traductrice voudra transmettre le sens de ce qu'écrit l'auteure, mais elle va faire disparaître toute marque de cette langue pour ne pas embarrasser le lecteur. Elle court le risque de franciser le texte au point de lui faire perdre son intérêt premier, la langue dans laquelle il est écrit. La traductrice « cibliste » court le danger d'aller à l'encontre de la vision de l'auteur du texte. En effet, pour Nin, le fait d'écrire un texte érotique est une véritable prise de position puisqu'en s'exprimant elle donne la parole aux femmes et refuse d'adapter la langue de ses personnages aux normes de l'anglais standard, au risque de s'interdire de toucher un public plus large.

Par conséquent, si la traductrice « cibliste » supprime les aspects de l'érotisme tels qu'Anaïs Nin les exprime pour ne focaliser que sur le sens des mots, elle dessert non seulement la parole de Nin mais son désir de mettre en valeur une langue qui fait débat dans son pays. Le projet de traduction « cibliste » fait donc courir le risque à la

traductrice de passer à côté de l'engagement féministe que représente l'écriture d'un roman érotique en anglais.

La traduction de *Delta of Venus* est donc un exercice risqué, car, quel que soit le projet de traduction qui y est lié, il y aura un sentiment de frustration à la lecture. En effet, si elle suit une approche « sourcière », la traductrice devra accepter l'idée de limiter le lecteur à des concepts qui lui sont inhabituels, et, même alors, elle devra parfois se résoudre à franciser certains aspects du texte. D'un autre côté, si elle suit une approche « cibliste », elle devra se résoudre à débarrasser le texte d'une partie de son sens et à effacer le message féministe qu'il contient.

Nous proposons d'étudier la traduction par Béatrice Commengé d'un récit d'Anaïs Nin, *Delta of Venus*, dans le cadre historique de la culture de départ et de la culture d'arrivée et nous analyserons les déterminants de la traduction en relation avec le texte source. Pour cela, nous allons nous servir de la théorie sociologique de la traduction issue de Pierre Bourdieu et rendre compte des procédés utilisés pour la traduction de ce texte dans la culture française des années 70.

Nous commencerons par aborder la question de l'appartenance du texte au champ de la littérature érotique. Les spécificités de la traduction seront examinées par l'analyse du texte traduit, les procédés de traduction utilisés et cela à partir de la théorie de Bourdieu, qui nous permettra de répondre aux questions suivantes : pourquoi et comment le texte a-t-il été choisi par la traductrice ? Quelle est la légitimité de l'auteure, légitimité qui vient de l'institution et qui est directement liée à son capital symbolique ? Nous nous interrogerons aussi sur la demande sociale relative à un champ spécifique, celui de la littérature érotique.

Nous poursuivrons notre analyse afin de présenter la traductrice en tant qu'agent et d'examiner son *habitus*, qui sera mis en relation avec la demande du champ, laquelle se définit par des interrogations que la traductrice aura intériorisées. Pour expliciter le concept de champ, Bourdieu utilise, entre autres, la notion d'*illusio*. C'est l'*illusio* qui exprime le fait que les agents sont liés les uns aux autres par le « sens du jeu », par des règles et surtout par la concurrence qui leur permettra d'être reconnus. Nous définirons l'*illusio* et nous verrons comment la traductrice se place par rapport à l'*illusio* du texte érotique qu'elle traduit.

Nous verrons que l'activité traduisante réunit deux langues, mais également deux cultures différentes, ce qui entraîne de nombreux problèmes de traduction. Nous pourrions, à partir de là, essayer d'établir une différence importante entre deux cultures, la vision du monde propre à chacune. Nous savons que la langue détermine un point de vue entre ce que nous regardons et la façon dont nous le percevons. Notre vision du monde est donc définie par la langue. Avant de transmettre un sens, la langue que nous parlons communique une vision particulière du monde. Et c'est ainsi que cette vision varie d'une culture à l'autre. D'où la difficulté ou même l'impossibilité de les traduire. Dans de tels cas, jusqu'à quel point la traductrice peut-elle rester fidèle au texte au niveau formel et au niveau du contenu ? Doit-elle traduire la notion ou le concept dans la langue cible, ce qui aboutirait à une traduction étrange, ou doit-elle remplacer le terme par un autre connu dans la langue cible ou doit-elle l'omettre ? Ce sont des choix qui dépendent essentiellement de la traductrice. Les choix de la traductrice sont largement influencés par les intentions de l'auteure liées à ses convictions socioculturelles. On passera d'une traduction libre où la traductrice adapte les concepts

du texte cible, en rendant le texte plus accessible au lecteur et en l'ajustant au monde du lecteur cible, à une traduction plus littérale qui conservera l'altérité du texte original. La traductrice décidera de produire une traduction qui s'apparente au texte source en fonction des termes, du lexique et des structures, ou elle décidera de projeter la culture source afin de la proposer au lecteur cible et ce, en conservant certaines de ces notions.

Dans l'analyse contrastive que nous ferons, nous décomposerons les éléments qui pourraient présenter des problèmes de traduction. Nous dégagerons les questions linguistiques et culturelles et les stratégies adoptées par la traductrice pour y répondre et les résoudre.

I. Problématique

Nous allons étudier les concepts d'*habitus*, de champ, de capital symbolique et d'*illusio* et analyser la notion de champ et la position du traducteur pour tenter de comprendre ces concepts, ainsi que la fonction des déterminants sociologiques de la traduction. Puis, nous décrirons l'institution, le champ que représentent la littérature érotique française et, à l'intérieur de ce champ, la littérature érotique féminine, reconnue en tant que telle, avec ses caractéristiques. Enfin, nous analyserons la participation des agents au champ de la littérature érotique.

a. **Mise en place théorique (définition de l'*habitus*, du champ, du capital symbolique et de l'*illusio*)**

Les notions principales qui organisent l'œuvre de Bourdieu sont celles d'*habitus* et de champ. Ces concepts sont consolidés par les notions de pouvoir symbolique, de stratégie, de lutte et de capital symbolique que nous définissons dans les paragraphes suivants.

L'*habitus*

L'habitus fournit aussi aux individus un sens de l'action et du comportement opportuns au cours de leur existence quotidienne. Il « oriente » leurs actions et leurs inclinations sans pour autant les déterminer strictement. Il leur donne le « sens du jeu », un sens de ce qui est ou non approprié dans certaines circonstances, un « sens pratique ». (Bourdieu, 2001, p. 25)

L'habitus représente les structures sociales de notre subjectivité, qui se forment grâce à nos premières expériences, également appelé *habitus* primaire, puis de notre vie d'adulte que nous pouvons définir comme étant l'*habitus* spécifique. *L'habitus*, c'est la façon dont les structures sociales se fixent sur l'individu par *intériorisation de l'extériorité*. C'est un *système de dispositions durables et transposables*. Les dispositions, selon Bourdieu (2001, p. 24), sont des propensions qui permettent à l'individu de comprendre, de penser, de traduire ou d'écrire d'une manière qu'il a intériorisée et incorporée, et cela en tant que système, parce que ces dispositions auront tendance à se coordonner.

Bourdieu présente la contribution des individus dans le champ qui s'oriente vers un savoir-faire naturel. Il y a collusion entre les facultés intellectuelles des agents et la composition du champ grâce à l'harmonisation des structures objectives (le champ) dans les structures subjectives (intériorisation) des individus.

Il y a correspondance entre les facultés intellectuelles, les dispositions des individus et le partage des ressources disponibles dans le champ et le jeu de pouvoir fondé sur la différenciation dominant/dominé.

Plus l'*habitus* de l'agent, en l'occurrence, celui d'Anais Nin en tant qu'auteure érotique, et l'*habitus* de Béatrice Commengé, traductrice de cette auteure, correspond aux règles du jeu inhérentes au champ, plus leur capital sera propre à ce champ, ce qui leur permettra de comprendre les exigences du champ et de s'y conformer pour le maîtriser et produire les ouvrages qu'elles ont écrits.

Les choix de l'*habitus* sont accomplis sans conscience ni contrainte, en vertu des dispositions qui, bien qu'elles soient indiscutablement le produit de déterminismes sociaux, se sont aussi constitués en dehors de la conscience et de la contrainte. (Bourdieu, 2001, p. 79)

Bourdieu affirme que le concept d'*habitus* supprime les contraintes inhérentes au volontarisme et au mécanisme. Le comportement peut être défini comme une caractéristique commune stimulée par l'*habitus*. Les actions entreprises sont alors déterminées par leur faisabilité mais uniquement parce qu'elles sont l'expression inconsciente d'une disposition de classe qui a des possibilités futures. La notion d'une trajectoire sociale qui serait prévisible permet d'analyser les modalités du comportement humain en tant que traduction.

Le rôle des socialisations primaires (famille) et spécifiques (école) est important dans la structuration de l'*habitus*. Ces dispositions peuvent être expliquées comme une aptitude inconsciente de l'individu à comprendre le monde et à y réfléchir d'une manière intériorisée et incorporée par rapport à sa vie et à sa trajectoire sociale. Ces dispositions sont durables, car tout en se modifiant au cours de l'existence, elles restent relativement constantes. Elles sont transposables parce qu'elles ont été acquises par la

pratique et peuvent se fixer sur d'autres objets (c'est donc son habitus d'écrivain qui permettra de produire un ouvrage et l'habitus du traducteur de le traduire).

L'*habitus* désigne un système de dispositions acquises et modifiées par le passage de l'individu dans différents environnements sociaux. Que nous parlions de dispositions culturelles, intellectuelles ou autres, nos manières de voir, d'agir, de penser découlent, pour Bourdieu, de l'*habitus* qui est le résultat d'une histoire individuelle, mais aussi collective durant le développement de l'individu. L'*habitus*, selon Bourdieu, produit une infinité de choix chez un agent qui dispose d'une autonomie déterminée.

L'*habitus* confirme la domination de dispositions intérieures qui permettent au champ d'exister. Le rapport entre l'*habitus* et le champ se fera par l'accumulation de capital symbolique qui permettra de révéler la valeur sociale de l'agent. Par exemple un éditeur, à mesure qu'il publiera, accumulera un capital en relation avec son *habitus*. Tout ce qui sera fait dans le champ par un agent le sera en fonction de son *habitus*.

Le champ

Un champ [...] se définit entre autres choses en définissant des enjeux et des intérêts spécifiques, qui sont irréductibles aux enjeux et aux intérêts propres à d'autres champs et qui ne sont pas perçus de quelqu'un qui n'a pas été construit pour entrer dans ce champ [...]. Pour qu'un champ marche, il faut qu'il y ait des enjeux et des gens prêts à jouer le jeu, dotés de l'*habitus* impliquant la connaissance et la reconnaissance des lois immanentes du jeu, des enjeux, etc. (Bourdieu, 1984, p. 113).

Dans tout champ il existe des enjeux. Il y a des rapports de force qui s'établissent entre les différents agents qui y interagissent. Le champ est un champ de forces, mais il est également un champ dans lequel les agents luttent pour en changer la structure. Les réseaux de relations entre les positions renforcent et orientent les stratégies que les partisans des différentes positions organisent dans les luttes entreprises pour défendre

leurs positions, c'est-à-dire leurs prises de positions. Ce sont des stratégies qui s'appuient sur la position que les agents occupent pour définir leurs forces dans un certain rapport de force. Chaque prise de position est donc définie par rapport aux occasions existant dans la prise de position potentielle qui correspond aux différentes positions. Le sens d'une œuvre change automatiquement avec chaque changement qui se produit dans le champ dans lequel se situe le lecteur. Par exemple, un nouvel auteur qui s'introduit dans le champ de la littérature érotique essaiera de le faire bouger pour obtenir un capital spécifique, ce qui entraîne un positionnement et une redéfinition des principes de production et d'appréciation du genre.

Bourdieu affirme que la culture est un capital qui se développe dans un champ spécifique. Le terme de culture a plusieurs sens. Il a d'abord un sens anthropologique, qui englobe la définition des manières de faire, de penser propres à une collectivité humaine. Nous dirons que tout ce qui est acquis et transmis découle de la culture. En ce sens, chaque communauté partage une culture dans la mesure où toute société, quelle qu'elle soit, s'organise en établissant des pratiques techniques, des règles de conduite et en ayant une vision du monde.

La culture au sens sociologique désigne l'ensemble des valeurs, normes et pratiques acquises et partagées par un grand nombre d'individus. La nécessité de production culturelle est marquée par la liberté de se former, l'originalité du champ culturel. Le champ culturel opère comme un marché où les agents se réunissent pour proposer leurs produits. Des décisions sont prises par les agents et les institutions qui composent le champ ; plusieurs options sont proposées et sera retenue celle qui se révélera la plus avantageuse pour ces intermédiaires. Les agents doivent donc élaborer des codes

symboliques qui se structurent en systèmes culturels distincts. Ces systèmes culturels sont des manières de voir, de comprendre qui englobent la création et la diffusion des romans et que fondent leurs propres institutions. Ces dernières acquerront un capital qui, dans le meilleur des cas, se traduira par un prestige accru.

Le champ de production culturelle est autonome. Il est constitué de plusieurs agents spécialisés. La légitimité est donc un élément essentiel pour l'agent, car elle permet de déterminer la permanence ou l'alternance des rapports de forces. Cette légitimité implique l'action d'un pouvoir symbolique qui arrive à faire accepter des valeurs comme étant légitimes et ce, en cachant les rapports de force qui en sont la source.

La violence symbolique est, pour parler aussi simplement que possible, cette forme de violence qui s'exerce sur un agent social avec sa complicité... Pour dire cela plus rigoureusement, les agents sociaux sont des agents connaissant qui, même quand ils sont soumis à des déterminismes, contribuent à produire l'efficacité de ce qui les détermine dans la mesure où ils structurent ce qui les détermine. Et c'est presque toujours dans les ajustements entre les déterminants et les catégories de perception qui les constituent comme tels que l'effet de domination surgit... J'appelle méconnaissance le fait de reconnaître une violence qui s'exerce précisément dans la mesure où on la méconnaît comme violence ; c'est le fait d'accepter cet ensemble de présupposés fondamentaux, préreflexifs, que les agents sociaux engagent par le simple fait de prendre le monde comme allant de soi, c'est-à-dire comme il est, et de le trouver naturel parce qu'ils lui appliquent les structures cognitives qui sont issues des structures mêmes de ce monde. Du fait que nous sommes nés dans un monde social, nous acceptons un certain nombre d'axiomes, qui vont sans dire et qui ne requièrent pas d'inculcation. C'est pourquoi l'analyse de l'acceptation doxique du monde, en raison de l'accord immédiat des structures objectives et des structures cognitives, est le véritable fondement d'une théorie réaliste de la domination et de la politique. (Bourdieu, 1992 p. 143).

L'institution traduisante

Brian Mossop a proposé l'expression *translating institution* (1988) pour définir les structures qui confirment le fait que le traducteur ne travaille pas seul et que c'est l'institution qui définit la façon dont la traduction sera produite.

Susanne de Lotbinière-Harwood (1991) et André Lefevere (1992) considèrent la traduction comme une réécriture du texte original et affirment que ces réécritures reflètent l'idéologie existante. Ils soulignent l'existence d'un pouvoir qui contrôle les productions traductives et qui est déterminé par le contexte ou l'idéologie en vigueur.

La traduction de l'écriture féministe, selon de Lotbinière-Harwood, focalise sur un acte de réécriture au féminin. Son but est de donner une charge, une résistance à la voix féminine. Elle précise que les traducteurs ont nuï aux œuvres d'auteures telles que de Beauvoir ou Leduc en ne traduisant pas leurs messages, mais seulement les mots. Elle affirme par là que le traducteur n'est jamais neutre ni invisible et le contexte social et politique détermine les choix de traduction.

Traduire n'est jamais neutre. C'est l'acte d'une subjectivité à l'œuvre dans un contexte sociopolitique précis. Le je qui traduit inscrit son savoir, ses choix, ses intentions, ses convictions dans le texte qui se réécrit. La traduction peut donc être un véritable outil politique. En effet, il est possible, dans le passage de la langue de départ à la langue d'arrivée, de faire apparaître ou disparaître un mot ou un monde. (de Lotbinière-Harwood, 1991, p. 27).

Lefevere, quant à lui, reconnaît que la traduction est une réécriture qui reflète une idéologie. Il déclare que l'acceptation ou le refus d'une traduction dépend de l'idéologie, de l'institution et de la manipulation. Il explique que les traductions littéraires sont extrêmement manipulées afin d'être acceptées dans la culture cible.

La légitimité passe par les institutions. Ces institutions dont le rôle est de définir la réalité, de maintenir les rapports sociaux et de les préserver proposeront des définitions légitimes de la réalité à des agents dont le savoir-faire n'est plus à prouver. Les institutions se servent de leur pouvoir pour soutenir les ambitions des agents. Elles s'établissent sur des divergences d'opinions, ce qui fut le cas pour la traduction de *Delta of Venus*. Le livre s'est vendu à plus de 300 000 exemplaires. Les traductrices

habituelles de Nin avaient refusé de traduire l'ouvrage en prétextant qu'il était pornographique ; il a donc été confié à Béatrice Commengé.

Bourdieu affirme que les écrivains sont personnifiés par le champ, c'est-à-dire le système de « relations différentielles » entre les maisons d'édition, les revues, les groupes, les mouvements, les auteurs, les critiques, les lecteurs. Tous ces éléments sont reliés par le discours et la spécificité du champ, et ils s'évaluent en fonction des normes établies par les instances de légitimation, c'est-à-dire les éditeurs, les académies, les critiques. Ils ne se définissent que par leur disposition et leur pratique. Dans cette perspective, les particularités thématiques de chaque œuvre, les formes choisies, le style sont interprétés comme une prise de position de l'auteur dans l'espace littéraire.

Le champ est défini comme une *structure de relations* entre les agents, les pratiques et les objets d'un domaine d'activité ; par exemple, en littérature, nous parlerons des écrivains et de leurs œuvres, des éditeurs, des critiques, des lecteurs, de la publication. Nous ne pouvons aborder une activité en termes de champ que si elle représente, au sein de la société, un domaine reconnaissable pourvu d'une certaine autonomie, c'est-à-dire si elle possède ses codes, ses valeurs propres. Faire une critique en termes de champ revient, comme dit Bourdieu, à établir des comparaisons. Le champ désigne la situation de l'artiste et de son œuvre dans un cadre général, historique et social aussi bien que le rapport avec une tradition culturelle donnée, qu'il s'agisse des sujets ou des notions esthétiques d'une époque. Le champ littéraire, quant à lui, peut être défini comme un ensemble de formes littéraires codifiées, entretenant entre elles des relations d'échange et de tension, des positions hiérarchiques, impliquant des enjeux spécifiques.

De la configuration des positions qui caractérisent le champ littéraire dépendent les possibilités d'expression et de carrière des écrivains. L'auteur qui débute dans le champ littéraire peut se porter vers une position déjà existante en choisissant une pratique littéraire reconnue et codifiée. Il peut aussi vouloir créer une nouvelle position. En cas de réussite, il y aura une modification de la constitution du champ littéraire. Dès lors, les œuvres peuvent être analysées comme des prises de position et les carrières des écrivains suivront des trajectoires à l'intérieur du champ, c'est-à-dire une série de positions qu'ils y occupent. L'analyse du champ littéraire suppose que soient étudiées les caractéristiques sociales de l'écrivain : son âge, son origine sociale et géographique, les situations qu'il a vécues à ses débuts et par la suite. Ces informations permettent de déterminer la configuration sociale du champ.

Voyons brièvement comment se situe la traduction d'une œuvre littéraire en relation avec le champ littéraire cible. La traduction d'une œuvre littéraire dans le champ cible est située à la fois en amont et en aval de l'opération de traduction : en amont de la traduction, c'est la décision de traduire, le choix du texte à traduire. En amont, la légitimité d'un auteur étranger intéresse un éditeur dans la société cible. C'est cette légitimité de l'auteur et de l'œuvre issue de l'institution et liée au capital symbolique qui retiendra l'attention de l'éditeur (et parfois du traducteur). Vers l'aval, c'est la demande sociale qui est liée à l'existence du champ du pouvoir et représentée par le nombre de lecteurs et la réception de l'œuvre.

Les traductions jouent un rôle capital dans la réorganisation du champ littéraire. Un texte étranger qui est implanté dans une culture grâce à la traduction est transformé en fonction de cette culture et rendu conforme à l'horizon d'attente du public cible. Mais,

si l'introduction de l'œuvre dans un champ qui lui est étranger est toujours liée à une trahison par rapport à la culture source, elle entraîne également un dérèglement du système cible qui recouvrera rapidement une stabilité en assimilant l'élément étranger.

Prenons l'exemple d'Anaïs Nin. Les éditeurs que Nin a contactés trouvaient les sujets de ses nouvelles ennuyeux, tout en appréciant son écriture. Nin commença alors à réfléchir sur ce qu'elle désirait concevoir dans ses recueils, ce qu'elle voulait y symboliser. Pour quelles raisons ne pouvait-elle pas écrire le type de prose chère au lectorat américain et pourquoi ne pouvait-elle pas effectuer les changements de style et de thème qui lui permettraient d'être publiée ?

L'œuvre de Nin n'est pas compatible avec les principes qui régissent la fiction érotique. Ainsi, elle innovait dans le genre. Elle crée un contexte qui stimule la vie sexuelle, une vie sexuelle qui est loin de faire partie de la norme. Et tout en faisant cela, elle ne laisse pas au lecteur le temps de se demander la raison pour laquelle elle s'engage dans une telle singularité. Son œuvre est directement liée au courant poétique européen dans lequel s'exprime un conflit entre les règles admises et les règles qu'elle s'invente. Bien qu'Anaïs Nin ait choisi de s'exprimer à travers l'écriture du *Journal* et la production de nouvelles, la qualité de ses récits et son style étaient plus en harmonie avec l'évolution poétique européenne que celle de la littérature américaine. Elle a été influencée par ce qui se faisait en France, (elle y a vécu de 1924 à 1939) par la prose poétique et le surréalisme. À son retour aux États-Unis, elle est confrontée à l'aliénation culturelle. Elle doit faire face au réalisme social et politique qui n'est pas conforme à ses conceptions esthétiques.

I did not realize that with war and emigration to America would come a totally different kind of struggle. In France we felt part of a pioneering group, but in America we found ourselves isolated and in the minority. Literature was for the masses, it was in the hands of the social realists, dominated by the social critics, all more concerned with politics than psychology... The climate of the forties was insular, provincial, antipoetic, and anti-European (Tookey, 2003, p. 6).

Les références culturelles sont l'âme d'un roman. Elles lui donnent toute sa dimension, elles le situent dans un espace/temps qui lui confère son aspect réaliste et son identité. C'est un domaine majeur que la traductrice doit tout particulièrement soigner au cours de son travail.

Ici, les références culturelles sont celles de la vie d'une américaine dans les années 40 en France et plus précisément ces références indiquent au lecteur qu'il lit une œuvre étrangère. Il découvre à travers elles la vie d'un autre pays. Il est donc *a priori* indispensable de les reporter dans la traduction et de les conserver telles qu'elles le sont dans la version originale autant que cela puisse être possible. Nous allons pourtant constater que certaines références sont tellement ancrées dans la culture source qu'elles ne peuvent pas avoir le même impact sur le lecteur cible et que l'adaptation entre alors en jeu. Nous pensons cependant que l'adaptation doit être utilisée en dernier recours parce qu'adapter une référence culturelle peut conduire à des excès et provoquer une perte de l'identité de l'original.

Le contexte culturel est un paramètre qui ne peut être ignoré quand on traduit un livre. Il faut qu'il soit présent en permanence pour que le lecteur soit en mesure de se représenter l'origine de ce qu'il lit et parce que les références donnent son identité au livre. Si l'on supprime les références culturelles, alors tous les livres se ressemblent. L'intérêt traductologique réside donc dans l'art de transcrire ces références sans les rendre complètement impénétrables au lecteur cible.

Toute la difficulté de traduire des éléments ayant trait à la culture d'un pays, c'est justement de prendre en compte et de tenter de restituer toutes les connotations qu'impliquent les éléments en question. Or, dans certains cas, l'implicite renvoie à la sensibilité de chacun, de manière subjective. Par conséquent, les connotations en jeu sont d'autant plus nombreuses et multiples qu'il existe d'individus différents. Traduire un fait culturel s'apparente en effet à faire passer un message à des individus qui n'ont pas la même expérience des choses, pas le même bagage culturel. D'ailleurs, Georges Mounin définit la culture comme « un monde de l'expérience » (Mounin, 1963, p. 63).

Dans son ouvrage, *Problèmes théoriques de la traduction*, Georges Mounin prend l'exemple des implications différentes que peut susciter l'évocation d'un train. En effet, il explique que le mot « train » peut comporter trois connotations tout à fait différentes pour trois individus distincts, renvoyant pour « l'un, à l'atmosphère joyeuse d'un départ en vacances, pour l'autre au souvenir ou à l'appréhension d'une catastrophe, pour le troisième, à la monotonie d'une navette quotidienne entre l'usine et la maison » (Mounin, 1963, p. 168).

Le capital symbolique

Et le poids des différents agents dépend de leur capital symbolique, c'est-à-dire, de la reconnaissance, institutionnalisée ou non, qu'ils reçoivent d'un groupe : l'imposition symbolique, cette sorte d'efficace magique que l'ordre ou le mot d'ordre, mais aussi le discours rituel ou la simple injonction, ou encore la menace ou l'insulte, prétendent à exercer, ne peut fonctionner que pour autant que sont réunies des conditions sociales qui sont tout à fait extérieures à la logique proprement linguistique du discours (Bourdieu, 2001, p. 107).

Un auteur ou un traducteur qui produit un ouvrage va se constituer un capital symbolique. Ces agents seront plus ou moins appréciés du public et des critiques et ils recevront une réception critique et publique ; si celle-ci est positive, leur capital s'accroîtra. Dès l'instant où une œuvre est publiée, un capital se forme.

Le capital symbolique, c'est n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) lorsqu'elle est perçue selon des catégories de perception, des principes de vision et de division, des systèmes de classement, des schèmes classificatoires, des schèmes cognitifs, qui sont, au moins pour une part, le produit de l'incorporation des structures objectives du champ considéré, c'est-à-dire de la structure de la distribution du capital dans le champ considéré (Bourdieu, 1994, p. 116).

C'est le capital symbolique de Nin qui fait que ses œuvres sont traduites. Le capital symbolique est perçu par des agents qui connaissent et reconnaissent un principe de différenciation qu'ils ont assimilé et qui leur permet de reconnaître toutes les différences et de leur accorder une valeur. La traduction de *Delta of Venus* a permis de faire connaître Anaïs Nin à un plus grand public et sous un autre angle ; la publication et la traduction du *Journal* bien avant les années 1970 l'avaient déjà imposée en tant qu'auteure. Elle a été découverte grâce à ses pages racontant sa vie, beaucoup moins pour ses écrits érotiques.

L'illusio

Au principe du fonctionnement de tous les champs sociaux, qu'il s'agisse du champ littéraire ou du champ du pouvoir, il y a l'*illusio*, l'investissement dans le jeu (Bourdieu, 1992, p. 71).

L'*illusio* représente la participation et l'adhésion au jeu que produit la fiction. La littérature érotique est dotée d'une *illusio* particulière et que l'on reconnaît en tant que lecteur, parce qu'au moins tout le paratexte signale le type de littérature dont il s'agit. Lorsqu'un lecteur ouvre un livre érotique, il est sensible à sa problématique et, s'il

l'apprécie, le livre va susciter un intérêt dès les premières pages et, de par son *habitus*, le lecteur va accepter les présupposés du jeu qu'offre la littérature érotique. L'*illusio* est centrale pour la traduction. Certaines questions éthiques en traduction sont à rapporter à l'*illusio* du texte.

La notion d'*illusio* installe l'éthique de la traduction dans les pratiques sociales, ce que la notion de signifiante a de la peine à opérer, à moins qu'on ne fasse migrer le sens de signifiante vers celui d'*illusio*. [...] Si on se place du point de vue de l'*illusio*, le jeu que le texte traduit par Guterman [un traducteur de Dos Passos] propose au lecteur est édulcoré par rapport au texte de départ. Ce n'est pas que l'effet de croyance que produit le texte disparaisse totalement avec cette traduction, mais l'effet de croyance, fondé sur la cohérence sémiotique des éléments textuels, est très affaibli [...] De ce fait, la lecture perd de son efficace et l'adhésion à l'histoire racontée est réduite d'autant (Gouanvic, 2007, p. 38).

Il s'agit donc de savoir si Béatrice Commengé a su reproduire l'*illusio* du texte source. Comment se sont exprimées les notions d'*illusio* et de signifiante dans les traductions des nouvelles ?

Les traducteurs s'ajustent au jeu qui se joue dans le champ grâce à un *habitus* qui leur permettra d'adhérer au champ littéraire en cause. La particularité de la traduction réside dans l'*illusio*, l'adhésion au jeu, l'acceptation du présupposé que le jeu vaut la peine d'être joué. « L'*illusio* littéraire est la condition du plaisir esthétique qui est toujours pour une part, le plaisir de jouer le jeu, de participer à la fiction, d'être en accord avec les présupposés du jeu » (Bourdieu, 1992, p. 537). Le texte constituera une rencontre avec l'*illusio* d'un genre, et le traducteur traduira ce texte dans la mesure où l'*illusio* du texte rencontre son *habitus*. Voyons le cas de la science-fiction :

En littérature s'exprime une *illusio* d'un type particulier, non pas l'*illusio* scientifique, non pas l'*illusio* du sens commun, mais l'*illusio* de clercs qui prennent plaisir à jouer le jeu de la littérature comme révélatrice d'un état du réel. [...] Chaque genre est doté d'une *illusio* particulière et un lecteur peut se dire lecteur exclusif de science-fiction, parce qu'il est sensible au discours du genre et joue avec plaisir le jeu de la science-fiction. En traduction, le traducteur a pour tâche de transférer dans le texte cible l'*illusio* mise en place par l'auteur, et qui s'exprime à travers les techniques expressives inscrites dans le texte source (Gouanvic, 2007, p. 36).

Bourdieu affirme que la force illocutoire est consacrée par l'expression du système des relations sociales qui influence la production et la réception d'énoncés dans des situations particulières. Le pouvoir et le statut relatif des locuteurs d'une langue à l'intérieur des institutions sociales exercent une influence déterminante non seulement sur la langue (la forme de la langue) mais également sur la force illocutoire nécessaire des énoncés. Le traducteur qui se situe entre deux structures sociales indépendantes doit être sensible à ce qui constitue la norme du texte source. Le choix lexical sera une réflexion du rôle et du statut social permettant l'apparition d'une lexicalisation alternative à partir de positions idéologiques différentes.

Le traducteur qui produit un texte est dans une position semblable à celle de l'auteur source, mais il aura souvent des prétentions différentes basées sur l'environnement cognitif du lecteur du texte source et cible.

L'idéologie du traducteur exerce souvent une influence déterminante sur la forme qu'un texte prendra. Tout texte cherche à atteindre un équilibre entre des représentations nouvelles, de sorte que l'assimilation de ces éléments permette au lecteur de dégager l'intention communicative du traducteur ou de l'auteur. Cet équilibre est contrôlé par le succès de la réaction suscitée par l'ouvrage. Ainsi, le principe clef pour décider ce qu'il faut ajouter au texte et que l'on peut considérer comme allant de soi peut être exposé de

la façon suivante : ce succès est-il suffisant pour garantir l'effort de transformation impliqué ?

La forme et le contenu du discours dépendent de la relation entre un *habitus* (qui est lui-même le produit des sanctions d'un marché d'un niveau de tension déterminé) et un marché défini par un niveau de tension plus ou moins élevé, donc par le degré de rigueur de sanctions qu'il inflige à ceux qui manquent à la « correction » et à la « mise en forme » que suppose l'usage officiel (Bourdieu, 2001, p. 117).

b. Panorama de la littérature érotique et histoire du champ

Je parlerai d'abord de ce qu'il est convenu d'appeler littérature érotique. Cette désignation recouvre un genre d'écrits qui ne se définissent pas à partir de critères formels (comme c'est généralement le cas lorsqu'on veut caractériser un genre), mais simplement à partir du sujet qu'ils traitent : qu'il s'agisse, comme c'est généralement le cas, de romans, de nouvelles, de poésies, ou – ce qui est plus rare – de pièces de théâtre, appartient à la littérature érotique tout texte qui décrit, en des termes plus ou moins crus, ce que des rapports amoureux est généralement passé sous silence par la littérature reconnue (Denis Hollier, 1974, p. 251).

L'érotisme ou le sexe sont perçus différemment en fonction de l'époque, du lieu, des individus. Sont appelées érotiques, ces histoires qui évoquent une succession d'actes sexuels et qui sont perçus comme étant transgressifs parce qu'ils ne respectent pas les normes du discours et des comportements sexuels. La transgression discursive peut être lexicale et/ou textuelle. Les nouvelles étudiées mettent en œuvre autant des associations sémantiques qu'un registre lexical pour leur impact érotique. Les conditions à remplir pour transgresser reposent sur les thèmes indispensables de l'art érotique : le viol, la masturbation, l'homosexualité masculine ou féminine, la bisexualité, la sodomie, les orgies, l'inceste, la pédophilie, etc., dont la répétition peut représenter la préférence du lecteur mais dont l'intérêt principal pour nous se trouve ailleurs. Les auteurs utilisent souvent un vocabulaire plus brut que les auteures, qui ont tendance à préférer des termes

cliniques. Les auteurs masculins ou féminins utilisent beaucoup d'euphémismes, les clichés stylistiques et les métaphores pour décrire les actes sexuels. C'est une tradition en France, comme ailleurs. Dans la fiction produite par les femmes, le corps féminin est fondamental par rapport à la fiction produite par les hommes. Cela peut être invariablement associé au narcissisme féminin. Leur contribution est double : elles élaborent un nouveau modèle érotique et celui-ci est représenté dans la littérature comme faisant partie d'un courant dominant.

On pourrait se proposer d'établir une sorte de catalogue des livres érotiques manquant leur effet, c'est-à-dire examinés non d'un point de vue moral ou esthétique, non plus dénigrés au nom du goût qui veut que l'on oppose souvent l'érotique à l'obscène, mais classés selon leur degré d'efficacité à créer et à imposer cet effet de lecture incitatif, qui les définit dans leur spécificité. Le désir de jouir ne peut naître que du travail du texte sans aucun doute, mais encore faut-il que la singularité affective, et disons le mot, « sexuelle », son expérience, ses goûts, son érotique particulière permettent que s'effectue ce travail de l'écriture sur l'imaginaire et le corps du sujet lisant.

Le champ littéraire de l'entre-deux-guerres est dominé par l'esthétique réaliste : l'œuvre imaginaire doit représenter le réel, c'est-à-dire raconter une série d'événements « vécus » par des protagonistes crédibles dans un cadre qui sera raconté en détail.

La littérature érotique est également le reflet d'une époque et d'une culture. Bien que le genre existe depuis très longtemps, il a adopté différentes formes et différents thèmes dans l'histoire. La sélection des textes peut-elle répondre à la question : qu'est-ce que la littérature érotique ? Il semblerait que non. Nous pouvons souligner la

spécificité du fait, puisqu'il est évident que chacun lit pour soi et interprète personnellement ce qu'il lit. Nous observons que l'éventail des textes érotiques est vaste. Il suffit de consulter les diverses anthologies qui ont été publiées (dont *Anthologie historique des lectures érotiques* de Jean-Jacques Pauvert).

L'évolution de la société a fait que la morale n'a plus autant d'importance en littérature. La stimulation des désirs, l'excitation de la libido sont les caractéristiques des textes érotiques. Ce sont là des qualités qui furent la raison d'être de l'interdiction de ces livres, parce qu'elles sont considérées comme immorales et menaçantes. Toutefois, depuis que ces tabous ont perdu de leur importance, ces qualités se frottent à des *a priori* esthétiques. La « bonne » littérature est affaire de réflexion, elle ne doit stimuler que notre intelligence. Mais ces livres sont lus et compris, et le cerveau permet d'exciter l'imagination qui peut entraîner une réaction qui sera toujours reliée à notre tête. En conséquence, ce genre est aussi cérébral qu'un autre. Après tout, la valeur esthétique d'une œuvre ne dépend pas des réactions physiques ou physiologiques. Notre culture qui peut nous amener à confondre certains *a priori* éthiques et esthétiques ne nous permet pas de reconnaître ces faits. Cela embrouille la perception esthétique que l'on peut avoir de ces textes.

Ces écrits expriment souvent l'illusion d'un plaisir démesuré et la transgression des tabous. Nous pouvons voir par là qu'il existe toujours un aspect révolutionnaire, subversif dans cette littérature. Ils exposent ce que les sociétés cherchent à refouler.

Anaïs Nin évolue dans un milieu réservé aux hommes mais aussi méconnu des lecteurs qui ont pour habitude de lire des œuvres érotiques. Pour transcender la notion de passivité féminine et ce, dans toutes les cultures, la définition du rôle de la femme en

matière de sexualité a toujours été minimisée. La femme en matière de sexe était et est encore reléguée à la procréation (et ce dans toutes les sociétés et cultures et à toutes les époques qui sont dominées par une forme ou une autre de patriarcat et il est évident que cette situation est encore actuelle). Une femme qui exprime ouvertement ses désirs sexuels est souvent considérée comme anormale. C'est cette approche que Nin choisit en évoquant, par exemple, le thème de la pédophilie. Le développement de la norme sexuelle doit survenir en utilisant la singularité et en énonçant un tabou qui doit être transgressé avant d'être réprouvé.

Existe-t-il un rapport entre le sexe de l'auteure et son écriture ? La notion d'altérité ne concerne pas uniquement le physique, mais une grande importance est accordée à ce que la psychanalyse définit comme « économie libidinale » et aux conséquences qu'elle peut avoir sur la sensibilité, la socialisation, l'activité spirituelle et linguistique. Les grandes lignes de force de l'écriture féminine s'articulent autour de la valorisation du corps, le rejet des mythes féminins élaborés par la littérature masculine et la quête d'une image littéraire nouvelle de la femme. Nous pourrions nous demander si l'expression du féminin se dévoile grâce au désir, à l'érotisme, à une vision du monde que les femmes ne partagent pas avec les hommes. L'écriture a représenté pour les femmes une transition, la possibilité d'une transformation des structures sociales et culturelles. Et c'est justement au moment de la venue à l'écriture que les auteures ont pris conscience d'une réalité qui n'avait jamais été examinée : la littérature a été l'exclusivité d'une élite d'hommes cultivés. Il en résulte que le langage et les formes du discours dominant étaient caractérisés par l'idéologie masculine et que la femme, au moment de prendre la parole, s'exprimait dans une langue étrangère.

Au XX^e siècle, les auteures essaient désormais de se définir face aux auteurs, mais aussi face au féminisme. À cause de sa recherche d'une libération du discours et de la sexualité, le début du XX^e siècle est singulièrement riche en textes érotiques féminins. La production littéraire des femmes apparaît spécifique dans leurs engagements et dans le regard qu'elles posent sur leurs conditions.

En France, Colette et Simone de Beauvoir ont ouvert la voie à un nombre important d'auteures. Les œuvres de Françoise Mallet-Joris, Nathalie Sarraute ont indiqué l'orientation que les femmes voulaient prendre : style tactile, langage libre de toute immobilité, près de l'inconscient et des sensations corporelles, capable de faire exploser toutes les formes, figures, idées solidement établies. La spécificité de l'écriture féminine passe par l'éloge du corps.

À l'inverse, dans la représentation du corps de la femme par les écrivains masculins, la femme est souvent comparée à un objet. On le note dans les exemples suivants :

[...] je n'en craignais aucun d'autant qu'elle m'avait démontré qu'elle était femme en portant mes mains sur une paire de seins flasques et pendants [...] (John Cleland, 1749, cité *in* Charprier, Jacques, dir. 1960, p. 305).

Simone éclata de rire, à quatre pattes, en exposant le cul devant mon visage ; [...] (Georges Bataille, 1928, cité *in* Pauvert, Jean-Jacques, dir. 1995, p. 576).

Les signes organiques féminins sont extériorisés de façon négative. Anaïs Nin semble s'opposer à cette vision classique véhiculée par le langage et elle remodèle le corps et le plaisir féminins. Chez elle le sexe est rouge, célébré, comparé à une fleur.

Her sex was like a giant hothouse flower, larger than any the Baron had seen [...]. It was these lips that she rouged as if they were a mouth, very elaborately so that they became like blood-red camellias, opened by force, showing the closed interior bud, a paler, fine-skinned core of the flower. (Nin, 1969, p. 5).

Dans ses écrits érotiques, Nin a pu coordonner les excès des hommes et le besoin qu'éprouvent les femmes de créer un lien émotionnel dans toute relation. Le texte érotique s'écarte des rapports ordinaires entre les mots, il va au-delà du système général de la langue et enfreint ses règles. C'est un texte qui possède un contenu riche en significations. Ces expédients lui accordent une ambivalence et produisent diverses interprétations. Contrairement à un autre genre qui fournit des significations de manière claire et directe, le texte érotique de Nin use de méthodes plus inventives qui se sont constituées après une longue progression littéraire, culturelle ou qui ont été conçues par l'auteure. Le champ de manœuvre de la traductrice est étendu. Il se situe entre la traduction littérale et la traduction libre. Béatrice Commengé doit respecter la précision des termes, l'exactitude des connotations, tenir compte de la justesse de la compréhension puis de la transmission du message, car chaque mot possède une tonalité particulière, son champ sémantique dépassant de beaucoup sa signification initiale, dénotative. La tâche de la traductrice a été de reconstruire le texte source en français. Elle a trouvé des termes et des structures comparables qui ont eu le même effet sur le lecteur de la langue cible, mais parfois elle a été contrainte de composer avec le texte source au point que le message n'était plus le même. Dans ce cas, quel était l'intérêt d'une traduction dans laquelle signification, expression, musicalité et forme ont été sacrifiées ?

L'anticonformisme et la traduction sont des discours binaires qui renouvellent le texte source en le particularisant. Il existe un texte original qui sera généralement le dénominateur et le texte traduit lui concède une priorité tout en essayant de contrôler cette relation de domination établie par le texte original. Mais, contrairement à la

traduction, cet anticonformisme cherchera à transposer le modèle original plutôt qu'à le comprendre. Nin désire réformer le discours érotique en traduisant un discours masculin, en le transformant en discours féminin dans un exercice de récréation. Ce type d'appropriation est beaucoup plus absolu que la traduction qui se conforme au texte source. La traduction, de son côté, va transférer l'aspect culturel du texte, en exposant cet anticonformisme et en recolonisant une œuvre modifiée par le biais de la nature impérialiste de la langue. Il devient évident que l'usage fait de la langue est idéologisé et ce à cause de l'emprise d'un groupe sur un autre. Les textes de Nin veulent renverser cette notion de domination de l'écriture masculine et la traduction pourrait supprimer cette originalité grâce aux structures hégémoniques qui existent entre le français et l'anglais.

c. Les femmes dans le champ de la littérature érotique en France

Le rôle des auteurs anticonformistes peut expliquer le changement du statut de la fiction érotique. Quand ces récits sont écrits par des femmes, un éventail de questions surgit : leurs personnages et leurs statuts s'opposent-ils et, si c'est le cas, de quelle façon ? Ces romans s'adressent-ils au même lectorat que ceux qui sont écrits par des hommes ? Qu'apprenons-nous au sujet de leur position traditionnelle fort éloignée du système littéraire officiel appartenant à un corpus marginal et écrit par un groupe marginal, celui des femmes ?

Le concept de discours féminin a acquis une très grande importance dans le monde littéraire. Affirmer que le discours d'une femme est en général affecté par sa condition sociale et sexuelle est un truisme. Toutefois, il n'est pas facile de déchiffrer les

particularités de ce discours et ce qui définit le style féminin. Il est donc difficile de décrire le langage féminin et notamment de le distinguer de celui des hommes. Néanmoins, nous pouvons observer deux principes qui pourraient se révéler nécessaires à la traduction. Le premier se fonde sur les différences linguistiques que nous pouvons remarquer chez les styles des auteurs et des auteures. Robin T. Lakoff a examiné le langage des femmes au niveau lexical, phonologique, syntaxique et pragmatique et nous avons pu noter que c'est le lexique qui nous intéressait le plus, dans la mesure où les femmes n'emploient pas les mêmes mots que les hommes. Le lexique est donc la spécificité qui différencie l'auteur de l'auteure. Selon Lakoff, le langage féminin use d'explétifs beaucoup plus légers que ne le ferait le langage masculin. Les auteures utilisent également un vocabulaire spécifique à la réalité qui les enveloppe, font un usage plus fréquent d'adverbes et d'adjectifs qui ont une charge émotionnelle très puissante et elles abordent souvent des thèmes prétendument frivoles, tout en employant un langage expérimental.

Le deuxième élément a été analysé par Barbara Godard (*Bibliography of feminist criticism*, 1987 / *Collaboration in the feminine : writings on women and culture from Tessera*, 1994), qui examine le rapport entre les différentes théories féministes émises sur le langage et la traduction. Godard soutient que le discours féminin est une traduction du discours traditionnel, un langage réprimé, ce qui implique une mutation du langage masculin dominant et d'un discours féminin qui ne demande qu'à s'extérioriser. Godard conseille aux traductrices féministes de décentrer le texte source, de ne pas rechercher l'équivalence. Il s'agit de montrer la différence dans le texte traduit. La traductrice féministe doit souligner cette altérité.

Nous pouvons voir que l'écriture de Nin correspond parfaitement à la définition de Lakoff, selon laquelle le discours féminin décrit sa réalité avec force détails. D'autre part, Hélène Cixous a inventé l'expression « écriture féminine » en revendiquant l'intensité de ce discours par rapport à sa rationalité et le fait qu'il ne présentait pas les dichotomies que l'on retrouve habituellement entre le texte et le discours. La particularité, c'est que l'*écriture féminine* doit se réaliser indépendamment de l'ordre symbolique phallogénique, c'est-à-dire qu'elle échappe à la raison et à la logique. L'*écriture féminine* vient se situer et exister face à une autre pratique d'écriture (une écriture masculine), face à un rapport au langage, aux mots, à la littérature.

Il n'y a pas si longtemps les femmes étaient interdites de littérature érotique ; rares étaient celles qui en lisaient, plus rares celles qui en écrivaient. Les lecteurs plus avertis croyaient qu'*Histoire d'O* était l'œuvre de Jean Paulhan. Quelle ne fut leur surprise d'apprendre, vingt ans après sa publication, que cet ouvrage avait été écrit par Dominique Aury sous le pseudonyme de Pauline Réage, qui était également traductrice d'auteurs anglais.

Pour asseoir leur autorité, des auteures telles que Rachilde, Renée Dunan, Valentine Penrose, Sylvie Bourgeois, ridiculisent les hommes dans cette littérature. L'homme devient l'objet de mépris. Après la Première Guerre mondiale, les textes érotiques circulent sous le manteau. C'est le cas des *Onze mille verges* d'Apollinaire, de *Trois filles de leur mère* de Pierre Louÿs. Après la Deuxième Guerre mondiale, la censure est toujours présente. La liste de livres interdits est longue. Rappelons seulement les interdictions d'œuvres traduites considérées aujourd'hui comme majeures, telles que *Tropique du Cancer* de Miller et *Lolita* de Nabokov.

Les femmes ont occupé une position secondaire dans la société du début du XX^e siècle. Bien qu'après George Sand les auteures soient devenues plus nombreuses, les positions que les femmes étaient en mesure d'occuper par rapport aux conventions sociales et littéraires de l'époque étaient relativement restreintes. Envisager qu'une auteure puisse se distancer du discours dominant, transgresser les principes dans lesquels les individus sont façonnés par leur culture représentait une menace.

Les auteures tout comme les auteurs sont venues à l'écriture en utilisant un langage disponible qu'elles ont marqué de leur individualité. Penser que l'écriture féminine pourrait détourner les femmes du discours dominant masculin et que cette écriture pourrait en contester les conditions est impossible car cela signifierait que nous ne tiendrions pas compte de la réalité des individus. Cette réalité est fondée sur la culture dans laquelle elle s'est développée, réalité qu'elles n'ignorent pas tout en sachant que le langage et les genres sont affectés par cette assimilation.

Nous avons pu constater que l'écriture féminine pose souvent la question du corps, comment écrire le corps, ce corps féminin qui a été dissimulé par des images séculaires provenant d'une culture dominée par les intérêts et les perspectives masculins. En reprendre possession est problématique. Le XX^e siècle a entretenu des mythes très puissants qui ont empêché aux auteures de s'exprimer librement quand il s'agissait de décrire le corps de la femme et celui de l'homme.

d.

Spécificité du discours d'Anaïs Nin

Here in the erotica I was writing to entertain, under pressure from a client who wanted me « to leave out the poetry », I believe that my style was derived from a reading of men's works. For this reason I long felt that I had compromised my feminine self. I put the erotica aside. Rereading it these many years later, I see that my own voice was not completely suppressed. In numerous passages I was intuitively using a woman's language, seeing sexual experience from a woman's point of view. I finally decided to release the erotica for publication because it shows the beginning efforts of a woman in a world that had been the domain of men (Anaïs Nin, 1977, p. xvi).

Nin écrivait déjà depuis plus de dix ans (1929), bien qu'elle n'eût jamais été publiée. Ces nouvelles érotiques composées dans les années 40, précèdent la publication de ses ouvrages les plus connus qui parurent à partir de 1944. Quoi de plus naturel pour cette femme qui ne parle que d'introspection, d'inconscient et de conscient de refuser les requêtes du client qui sont trop matérielles, trop vulgaires, selon ses dires ? Elle fait preuve d'ailleurs d'une brutalité parodique que l'on peut retrouver dans ses nouvelles. Est-ce une façon de résister et de se révolter contre ce client qui semble être complètement insensible à la poésie, est-ce une façon de lui faire comprendre qu'il n'arrivera pas à lui faire renoncer à sa sensibilité poétique ? Quelques années plus tard, Nin a d'ailleurs déclaré que sa parole n'avait pas été complètement réprimée. Ses premiers ouvrages, issus d'un contexte aussi érotique, lui ont servi de tremplin. Cependant, sa parole s'affirme, en ajustant l'érotisme à ses interrogations intellectuelles. Pour Nin, le client est sexuellement névrotique. Elle déclare d'ailleurs dans la préface de *Delta of Venus* : « Clinical sex, deprived of all warmth of love » (Nin, 1977, p. xii).

Tout en essayant de satisfaire le client, elle semble associer cette satisfaction névrotique à la sienne parce que, si celui-ci requiert un tel stimulant, Nin souhaite (d'autant plus motivée par l'argent qu'elle recevait et qui lui permettait de soutenir son

cercle d'artistes) convertir le client, l'amener à réfléchir et à comprendre sa position ; elle voudrait qu'il rétribue ses talents de poète. Elle dit d'ailleurs dans le *Journal* :

Wasn't the old man tired of pornography? Wouldn't a miracle take place? I began to imagine him saying: "give me everything she writes, I want it all, I like all of it. I will send her a big present, a big check for all the writing she has done" (Anaïs Nin, 1977, p. xiii).

Cette association s'établit spontanément et ce afin de stimuler l'imaginaire poétique du client. Dans la nouvelle intitulée « Pierre », elle s'y attelle en composant une caricature sexuelle. Elle y établit une relation entre la sexualité, la nécrophilie et l'inceste. Il semble quasi impossible que le client n'ait pas remarqué le message hyperbolique que Nin a voulu transmettre ; mais cela l'a peut-être plus réjoui que le contraire ; après tout elle établit un rapport très étroit entre la sexualité et deux types de perversions assez insolites. En fait, nous observons à partir d'éléments présents dans les nouvelles et grâce à ce côté absurde que cette histoire matérialise la relation entre Nin et le client, comme si sa patience avait atteint sa limite et qu'elle n'arrivait plus à accepter les décisions du client. Dans le *Journal* (1940), Nin ne donne jamais de détails sur ce que désire réellement le client, en particulier quand il dit : « Leave out the poetry, concentrate on sex » (Anaïs Nin, 1977, p. xii).

Pour en revenir à l'œuvre de Nin, nous voyons que le rôle des fantasmes et de la démesure des thèmes présentés dans les nouvelles érotiques de *Delta of Venus* force le lecteur à réagir. Le discours sexuel de Nin n'utilise pas de mots grossiers ; elle fait parfois un usage très technique de ces termes. Son style met en valeur la poésie de la sexualité, car, dans son écriture, s'opère une fusion de l'érotisme et de la poésie. Les descriptions des scènes sexuelles ne sont pas seulement mécaniques, elles représentent un acte d'amour. La sémantique du geste érotique révèle la sexualité des amants. Elle

dépasse les barrières physiques et corporelles en accentuant la sensualité. Nous remarquons également un rapport entre l'érotisme et l'exotisme. L'action se déroule souvent dans un pays lointain, ou avec des protagonistes étrangers, comme dans « l'Aventurier Hongrois ». Il n'est pas question de découvrir des cultures ou des coutumes différentes, mais de suggérer des scènes où s'exprime la jouissance sexuelle.

L'œuvre de Nin n'est pas le fruit d'une conscience féministe politique parce que son style d'écriture favorise l'individualisme et évite la polémique. De plus, son travail n'offre pas au lecteur le type de comportement sexuel surprenant qui existait avec les fictions décadentes de ses prédécesseuses telles que Rachilde. Néanmoins, depuis ses débuts, l'œuvre littéraire de Nin a été marquée par un désir de réflexion sur l'interprétation du genre, la moralité sexuelle et le désir. Comment la critique de Nin se manifeste-t-elle ? Une analyse des comportements sexuels observés dans les nouvelles pourrait apporter une réponse à cette question. Les romans suggèrent que la masculinité et la féminité soient examinées. Ils signalent le fait que les configurations des genres sont associées à des phénomènes sociohistoriques. Une lecture approfondie de ces textes nous renseigne sur l'aversion de Nin à présenter l'engagement d'un individu aux normes du genre comme une activité habituelle.

II. Les *habitus* de l'auteure et de la traductrice

a. L'auteure et son *habitus*

La théorie psychanalytique du développement nous apprend que chaque être humain se constitue par ses relations avec autrui. Que révèlent les relations que Nin a établies dans sa vie d'auteure ? De quelle manière la société forme un individu ? Ici se pose la question de l'assimilation des structures sociales et de la création d'un *habitus*.

Le concept de l'*habitus* selon Bourdieu a permis de définir l'auteure (dans notre cas) en tant qu'individu qui construit le monde dans lequel elle évolue. Nin a extériorisé une vision du monde qui était une fonction de son *habitus* et en tant que telle une fonction du sens moral dont elle avait hérité de par son *habitus* primaire et son *habitus* spécifique. Ses choix ont été définis par un *habitus* primaire qui a déterminé ses idées et l'a conduite vers certaines formes littéraires. À partir de ses expériences et de ses réflexions, apparaît une éthique fondée sur sa façon d'écrire ainsi qu'une certaine fascination pour l'introspection qui lui dicte son style tout en cherchant à se distinguer de ses contemporains.

Grâce à la caractérisation de son *habitus*, Nin peut être analysée comme un sujet dominé par des déterminants sociaux qui résultent de la position qu'elle occupe dans le champ et le capital culturel qu'elle possède. Ses périples lui ont permis la création d'une multiplicité de contextes et d'influences qui ont parfois engendré un mélange d'anachronisme et d'avant-garde. Nin a eu le flair de s'investir dans une écriture novatrice et controversée, de l'exprimer avec aisance malgré les conséquences que cela pouvait avoir.

Nous pouvons dire que les auteurs que Nin a lus, son éducation, ses contacts avec le monde, sa vie, la nature de ses relations familiales sont des facteurs qui ont contribué à la structuration de son *habitus*. Anaïs Nin est une romancière américaine, renommée pour le journal intime qu'elle tint tout au long de sa vie et qui représente un témoignage sur une époque et sur la société artistico-littéraire de cette époque. Anaïs Nin est née en France en 1903, et elle a passé une grande partie de son enfance à voyager dans toute l'Europe avec ses parents. En 1914, après la séparation de ses parents, elle part aux États-Unis avec sa mère et ses deux frères. À l'âge de onze ans, elle trouve dans l'écriture la seule issue salutaire au drame qu'elle vit, la fascination amoureuse qu'elle avait pour son père et la conscience de son incomplétude ; elle commença alors à tenir un journal.

Amie de Henry Miller (dont elle préfaça *Tropic of Cancer* en 1934), elle tint aussi une correspondance avec D.H. Lawrence. À Paris, où elle retourna après son mariage avec Hugh Guiler, elle fait partie de la communauté des intellectuels américains expatriés, et se lie notamment avec le psychanalyste Otto Rank et le dramaturge Antonin Artaud. Cette période marquera considérablement sa vie d'écrivain.

L'abandon du père comme source d'écriture

La vie d'auteur de Nin s'ouvre sous le signe de la vénération paternelle. Ainsi la première bataille contre cette séparation se joue avec les mots : elle rédige un journal sur le bateau la transportant avec sa famille loin de cette figure paternelle. La fillette découvre que la langue est un moyen de communication et qu'elle peut agir sur la réalité, du moins dans son monde ; là, le père qu'elle imagine est aussi vrai que le père

de chair. À partir de ses créations, elle attend son retour. C'est donc par cette absence que la fillette est initiée aux mystères de la langue.

Ce journal, qui se matérialise au fil des années, raconte aussi bien ses conversations avec ses proches, écrivains, artistes et intellectuels, qu'il s'interroge sur des questions esthétiques ; elle y transcrit ses opinions sur les êtres et les choses et l'examen détaillé de ses motivations et de ses émotions. Nin a défini l'écriture du journal intime comme une sorte d'atelier dans lequel elle se préparait pour écrire de la fiction.

Keeping a diary all my life helped me to discover some basic elements essential to the vitality of my writing... Improvisation, free association, obedience to mood, impulse, brought forth countless images, portraits, descriptions, impressionistic sketches, symphonic experiments from which I could dip at any time for materials [...] then by the time one is ready to write a story or novel a great deal of natural distillation and softening has been accomplished (Nin, 1947, p. 21).

Penchons-nous sur la façon dont Nin a défié les conventions, notamment dans ses écrits. Nin a occupé une place dans la mouvance moderniste. L'intérêt qu'elle porte à la psychanalyse est capital pour comprendre la position qu'elle occupe dans le modernisme et le féminisme. Elle essaie de définir et de pratiquer une prose poétique qui traduit non seulement le corps mais le mouvement et le désir. Bien que le langage de Nin soit tourmenté, il reste clair. Les mots doivent être compris de façon conceptuelle, mais il s'agit de les interpréter avec le corps, de les ressentir et de les comprendre émotionnellement comme cela se produit lorsque l'on écoute de la musique ou que l'on assiste à un spectacle de danse.

Après sa lecture de D.H. Lawrence, elle découvre le magazine *Transition* qui lui révèle un plus grand contexte littéraire. Elle écrit :

Reading the last number of *Transition* has been tremendous for me. I read all these things after I have done my work and then find an affinity with modernism which elates me (*Early Diary*, IV, 1985, p. 358).

Il ne s'agit pas pour Nin de suivre une mode, mais de s'exprimer naturellement.

The tremendous, immeasurable importance of *Transition* for me. This was the island I had been steadily sailing to – dreaming of – but I was not so very certain of its existence [...] Here is my group, my ideas, my feelings against banal forms... Now I read Jung, Jolas, like a famished man; here are the minds I love, here are the ideas I have obscurely, vaguely felt. [...] here at last is depth as I understand it, vision and intellect working in unity. Lawrence and *Transition*. What a year for me ! (*Early Diary*, IV, 1985, p. 370).

Nin semble être plus à l'aise dans cette écriture. Le côté libre, naturel, instinctif (qu'elle revendique sans cesse) pourrait laisser penser qu'il n'y a pas de travail, pas de style. Toutefois nous pouvons voir que le style de Nin se définit par la recherche d'une extrême clarté qui n'écarte pas le recours à des procédés tels que la métaphore, mais aussi une attention particulière accordée à la restitution des paroles ou des pensées des personnages.

En décembre 1940, Nin de retour à New York apprend par Henry Miller qu'un collectionneur érotomane anonyme désire faire l'acquisition de récits érotiques originaux et serait disposé à les payer un dollar la page. Miller n'étant pas disposé à composer ces ouvrages, Nin décide de le faire à sa place. Ces textes connaîtront un succès immense lors de leur publication posthume dans les années 70.

b. Les notions d'étrangeté et de domestication

Ce sont des termes utilisés par Lawrence Venuti (1994). Selon lui, le concept de domestication exprime l'introduction du texte traduit dans la langue et la culture cible et une adaptation afin qu'elle trouve sa place dans cette culture, tandis qu'une traduction *foreignisée* conserve les caractéristiques de la langue source (terminologie, syntaxe). Ces concepts ont également été discutés par Berman (1984, p. 279). Il a comparé les traductions d'auteurs allemands et français tels que Schleiermacher, Herder, Hölderlin, Novalis, Goethe, Humboldt, etc. Berman affirme que les auteurs allemands pensaient que leur culture pouvait se développer en s'ouvrant à la culture étrangère, tandis que la France semblait croire que les autres cultures devaient s'intégrer à la culture française. Ces deux attitudes ont donc influencé la manière de traduire et la notion de fidélité au texte et à l'auteur. Berman soutient que les traducteurs français de cette époque prenaient plus de liberté avec les textes, les réécrivaient afin de les adapter au français, ceci étant évidemment le résultat de la position dominante de la culture française (Berman, 1984, p. 62).

Manifestement, tout le processus de traduction doit être plus ou moins invisible dans une culture qui n'accepte pas l'autre culture ou se considère comme supérieure à cette culture, alors que dans la tradition allemande, toujours selon Berman, la traduction est beaucoup mieux acceptée dans la littérature et la culture de ce pays. Une traduction domestiquée se définit comme étant fluide, et elle se lit comme si elle était l'original.

A fluent translation is written in English that is current (modern) instead of "archaic, that is widely used instead of specialised (jargonisation), and that is standard instead of colloquial (slang). Foreign words (pidgin) are avoided, as are britishisms in American translations and Americanisms in British translations. Fluency also depends on syntax that is not so "faithful" to the foreign text as to be "not quite idiomatic", that unfolds continuously and easily

(not doughy) to insure semantic “precision” with some rhythmic definition, a sense of closure (not a dull thud). A fluent translation is immediately recognizable and intelligible, ‘familiarized’, ‘domesticated’ not ‘disconcerting[ly]’ foreign, capable of giving the reader unobstructed ‘access to great thoughts’, to what is ‘present in the original’. Under the ‘invisible’, producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems ‘natural’, i.e., not translated (Venuti 1994, p. 5).

Venuti affirme que le principe de domestication s’applique à presque toutes les traductions faites en anglais.

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words that the translation is not in fact a translation, but the original (Venuti 1994, p. 1).

Dans le cas de la littérature américaine traduite en français, la domestication semble être la stratégie dominante. Toutefois, en analysant le travail de la traductrice, Béatrice Commengé, il est évident qu’elle considère les stratégies de traduction comme faisant partie d’une diversité de choix. Non seulement la décision de domestiquer ou de *foreigniser* peut être une option mais sa mise en pratique l’est également. La traductrice doit déterminer une stratégie traduisante et définir sa fidélité envers l’auteure, le lectorat cible ou l’institution traduisante.

The author is obliged to look ahead – more consciously, perhaps, than any other writer – to the reception of the text. Responsibility to a reader is always explicit, always in the forefront of the translator’s mind, and may at times appear to conflict with an equally explicit sense of duty to the author and the original text; which explains the impression I have of being pulled toward both author and reader, in two different directions at the same time (though such oppositions can in fact only partially account for the complex network of responsibility and communication translation sets up) (Simon, 1995, p. 121).

Par ailleurs, toute critique de traduction ou toute description d'une traduction devrait s'appuyer sur les raisons qui justifient la traduction d'un texte. Nous verrons dans les passages étudiés que Béatrice Commengé a inséré l'œuvre de Nin dans un cadre littéraire français. Elle a fait en sorte de produire une traduction française, pense-t-elle sans doute, qui aurait été le plus possible celle que Nin aurait écrite si elle avait écrit en français. C'est tout à fait la position cibliste.

Le projet de traduction caractérise la manière dont la traductrice va mener à bien le transfert littéraire, la façon de prendre en charge la traduction et d'adopter un mode de traduction. D'une manière générale, elle semble avoir trouvé le juste équilibre entre l'américain et le français : traduire des termes culturels typiquement américains dans un français légitime pour un lecteur français novice peu rompu à la culture américaine. Béatrice Commengé ne s'est pas entièrement concentrée sur les usages français, et elle ne s'est pas accrochée non plus au texte américain au point de le rendre étrange. Sa démarche est clairement cibliste.

Dans une critique de la traduction, Berman schématise la théorie de la traduction énoncée par Toury à laquelle il s'oppose parce que trop cibliste. L'un des aspects de cette théorie est résumé ainsi par Berman : *La traduction vraie est celle qui est adéquate à tel moment. Adéquate non à l'œuvre de départ (source oriented) mais à la culture d'arrivée (target oriented)*. La vraie traduction est celle qui est acceptable, celle qui se transmet et intègre l'œuvre étrangère au polysystème récepteur.

Nous penchons vers cette idée, parce que nous pensons que c'est la traduction qui doit s'adapter au lecteur et non l'inverse. Si le traducteur se refuse à apporter l'œuvre étrangère à son lecteur, alors qui le fera ? Le traducteur participe à la formation

culturelle d'une personne ; son travail permet de mettre en évidence les traits inhérents à chaque langue/culture tout en contribuant à l'épanouissement et à la diffusion de ces cultures. La circulation des textes s'est opérée et continue à l'être par l'intermédiaire de la traduction, lesquelles, bonnes ou mauvaises, font partie du patrimoine littéraire d'un pays.

c. L'habitus de la traductrice

Née à Alger en 1949, Béatrice Commengé a d'abord été danseuse. Elle a publié son premier roman, *la Nuit est en avance d'un jour*, en 1985. La danse, sa vie, la fait réétudier Nietzsche (*la Danse de Nietzsche*, 1988) et l'incite à écrire un deuxième roman sous le signe de l'Italie (*le Ciel voyageur*, 1989). En 1998 paraît *l'Homme immobile*. Elle a traduit en français les sept volumes du *Journal* d'Anaïs Nin, *Delta of Venus*, *The Little Birds*.

Quelle que soit l'œuvre littéraire, elle reste enracinée dans son contexte d'origine, aussi bien historiquement que socialement. Comme la littérature, la pratique traduisante suit l'idéologie dominante de l'époque en cours, qui lui impose des principes à respecter, un mode de traduction à suivre. La connaissance de l'époque reproduit ces modes de traduction recommandés en fonction de modèles littéraires du moment, des publics, des attitudes envers les cultures étrangères et des rapports entre les deux langues. Ainsi, l'histoire de la traduction a connu la « traduction-introduction », la « traduction-traduction », la « traduction-interprétation » et la « traduction-annexion », afin d'aboutir à la « traduction-texte », qui serait l'état le plus approprié pour la traduction littéraire (H. Meschonnic, 1973). Ce que H. Meschonnic entend par la « traduction-texte », c'est

l'idée que la traduction n'est plus perçue comme un simple transfert du texte d'une langue à l'autre. Au contraire, elle implique un travail de création dans la langue d'arrivée de la part du traducteur. Ce n'est pas la langue qu'il traduit, mais le discours, le texte, et il est censé établir un lien entre les deux textes. L'évolution des théories de la traduction nous a amené, à partir de la traduction de la forme, en passant par la traduction du sens à la traduction d'un *tout* : de la langue-littérature, de la langue-culture et de la forme (rythme) comportant un sens (*ibid.*).

Une autre notion, étroitement liée à la traduction-culture, qui nous intéresse ici, est le *décentrement*¹ (*ibid.*): pour comprendre le sens littéraire de l'ouvrage à traduire, le traducteur doit connaître le champ intertextuel, ensuite rétablir ce sens en langue d'arrivée tout en y apportant quelque chose de personnel (la visibilité du traducteur à la place de la transparence) qu'il puise dans sa langue/culture, tout en le dotant de cet élément « étranger », qui appartient à l'autre. C'est le traducteur qui pour ainsi dire abandonne sa langue d'arrivée, pénètre dans la langue de départ et revient dans sa langue maternelle avec un apport, « une touche » de l'étranger.

L'auteur parle depuis un lieu et un temps (une espace culturel de sa propre société à un moment donné de son histoire) en s'adressant à un public défini (celui de cet espace culturel à ce moment historique précis) et c'est avec ce public qu'il rentre en résonance. Dans la traduction s'opère nécessairement un décentrement par rapport aux temps et lieu qui s'incarnent dans le corps historique d'une langue donnée en tant qu'outil de médiation et de changement social dans un espace social donné. (Gouanvic, 1999, p. 85).

¹Le décentrement peut se définir par les méthodes utilisées par le traducteur, telles que les omissions, les additions, qui influent sur la réception du texte traduit. Le texte cible renvoie le lectorat vers l'espace d'apparition du texte source.

Le traducteur pour combler les écarts entre les deux langues doit choisir soit d'être fidèle à la langue/culture cible en adaptant, soit d'être fidèle à la langue/culture source en traduisant de façon littérale ; cette approche permettra de mieux se situer dans le contexte culturel source et de comprendre plus aisément les exigences du texte, mais cela réduira implicitement la culture par rapport à la langue. Le traducteur peut faire des choix qui rendront son texte plus transparent sans être pour autant plus accessible. Ces deux procédures utilisées par la traductrice sont à utiliser avec précaution, car, d'une part, adopter l'une ou l'autre de ces solutions pourrait occulter la spécificité du texte source en l'annexant à la culture cible et, dans un tel cas, la réalité culturelle source se déroberait au lecteur cible ; d'autre part, si le texte cible est constellé d'étrangetés, le lecteur serait difficilement en mesure de reconnaître des notions qui lui sont étrangères. Un autre choix serait donc de mise : le traducteur devra s'attacher à reproduire l'*illusio* du texte source et faire usage des deux modes précédemment décrits selon la pertinence des traits culturels à transmettre. Dans le cas d'un genre aussi américain que la science-fiction,

[l]e traducteur est l'agent privilégié de l'imposition d'un produit américain avec l'aura de dominance idéologique qui l'accompagne. [...] le jeu consiste à maintenir coûte que coûte dans le texte traduit toutes les marques possibles de l'origine du texte. Cette traduction-assimilation jouit d'une légitimité dans la demande du public [...] (Gouanvic, 1999, p. 86).

Mais ce qui vaut pour la science-fiction ne vaut-il pas pour les fictions érotiques américaines ? Lorsqu'il s'agit de traduire de la littérature qui vise à représenter la réalité spécifique à une société donnée, il n'est pas du tout possible de séparer un mode de discours de la société dans laquelle il est né ; la compréhension d'une langue requiert la compréhension de la culture dont cette langue est l'expression. Dans la pratique du

décentrement, le traducteur essaye d'établir un rapprochement entre les deux langues et les deux cultures. Il doit donc pénétrer, comprendre la culture de l'autre, sa façon de percevoir le monde extralinguistique, afin de traduire cette rencontre entre les deux langues/cultures.

L'un des principaux défauts de la traduction en France est son caractère généralement ethnocentrique. Ce sont les rapports d'altérité qui se retrouvent au cœur de ce problème : l'attitude envers l'autre. Bien que l'idée d'une séparation entre la langue et le contexte socio-culturel dont elle est l'expression soit impensable aujourd'hui, elle ne l'est pas depuis longtemps. Pour résoudre ce problème de l'ethnocentrisme, J.-L. Cordonnier propose ce qu'il appelle la « traduction-dévoilement », (J. L. Cordonnier, 1995) qui consiste à révéler l'autre, sa signification aussi bien au niveau culturel que littéraire. Ce nouveau mode du traduire garantirait différentes fonctions au sein de la société traduisante : la fonction anthropologique qui permet d'assimiler l'autre, précisément grâce à la découverte de sa vérité ; la fonction politique qui garantit une séparation et une cohésion culturelle dans le monde permettant ainsi une meilleure connaissance interculturelle ; enfin, la fonction linguistique qui enrichit la langue et le discours de la langue/culture d'arrivée.

En prônant la découverte de l'autre, Cordonnier évoque cette possibilité qu'a l'autre d'influencer : il s'agit d'une interaction, des rapports de réciprocité qui sont susceptibles d'altérer et d'enrichir la langue d'arrivée. Bien que le traducteur ne soit pas en mesure de se substituer au passé, à l'expérience historique et culturelle de l'autre, il peut toutefois les faire ressortir, en respectant les zones de résistance et d'opacité propres à la traduction. Un autre problème qui surgit dans la traduction/culture est celui

du « non-dit », qui constitue une partie intrinsèque de chaque texte. Selon le principe du décentrement, l'implicite dans le texte étranger – les évidences invisibles, partagées par les membres de la culture de l'autre – est transmis par le traducteur aux lecteurs de sa propre culture. L'horizon d'un traducteur, c'est « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui déterminent le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur » (Berman, 1995, p. 79). La traductrice se fait une idée de la littérature en général et de la culture américaine à cette époque. Plus généralement, elle sera influencée par le regard que la France porte sur les États-Unis dans les années 70. En ce qui concerne les paramètres langagiers, Commengé emploiera le vocabulaire ou les expressions utilisés à son époque.

La traductrice semble avoir repéré les idéologies présentes dans le texte source, idéologies exprimées dans et par le matériau linguistique. Ce repérage s'accompagne souvent de changements linguistiques, tout particulièrement si l'opinion de la traductrice diffère nettement de celle de l'auteur du texte source.

La transformation s'effectuera en fonction de ce qui est exprimé dans le texte et l'expérience de la traductrice. Certes, l'interprétation diffère d'un individu à l'autre, même lorsqu'il appartient à la même communauté linguistique. En traduction, on peut avancer que l'interprétation est le résultat de l'interaction entre ce qui est exprimé dans le texte et la vision du monde de la traductrice. Cela implique l'association d'un sens exprimé dans le texte source et d'un sens saisi par la traductrice. Ces deux modalités de sens ne sont généralement pas identiques du fait qu'il s'opère d'infimes glissements d'un texte à l'autre. Par conséquent, nous pourrions dire que le processus d'interprétation est déterminé par la nature de la relation entre le traducteur et le texte

source, qui est également lié à l'identité du traducteur. Puisque le processus d'interprétation est différent d'un individu à l'autre, lorsqu'ils font partie de la même communauté linguistique, il en va de même pour des individus de cultures différentes. L'interprétation est le schème interactif de ce qui est contenu dans le texte et de la connaissance qu'en a le traducteur. Le processus d'interprétation n'est pas dépourvu d'idéologies, bien évidemment, et la traductrice doit rester doublement intègre. La traductrice doit interpréter le texte en ayant pour visées les intentions de l'auteur et en ayant recours en premier lieu au texte source et ensuite aux modalités disponibles.

Le contexte culturel introduit des valeurs idéologiques et morales, demeure indispensable à l'analyse des idéologies présentes dans le texte. Le contexte culturel est selon Goldmann (1955) une vision du monde qui relie les membres d'un groupe social et les distingue des autres. Autrement dit, c'est un jeu de prédispositions culturelles (de conventions, de croyances, de valeurs et de suppositions) que l'individu a intériorisé. L'interprétation d'un texte devient donc le produit d'une pratique sociale. Donc, en essayant de recouvrer les sens multiples du texte, on retrouve des différences basées sur les représentations faites par les lecteurs entre leur lecture et leur expérience propre. L'interprétation suppose ainsi un rapport idéologique entre l'expérience du traducteur et le texte en tant que dépositaire d'une série de signes qui possède des sens multiples dépassant ce qui est écrit.

Pour traduire un type de texte en français, la traductrice doit choisir ce qu'elle désire transmettre du texte source dans le texte traduit. Cela sera fait en fonction de plusieurs éléments, tels que la fonction pragmatique du texte et l'inclination idéologique des lecteurs. En fonction des multiples sens que pourrait avoir le texte source, la

traductrice doit les représenter selon les attentes idéologiques du lectorat cible. La traduction n'est donc pas le résultat de la créativité de la traductrice, mais le résultat de contraintes idéologiques imposées par la culture, la langue et le lectorat cible. La traductrice a pour rôle de contraindre cette multiplicité et d'essayer d'amenuiser les différences idéologiques entre les deux langues. Elle est l'instrument d'une expérience culturelle, qu'elle a assimilée et interprétée consciemment ou non. Il est évident que les individus ont des conceptions distinctes du monde qui sont instaurées par l'institution sociale. Les pratiques issues de cet environnement permettront aux individus d'établir des liens entre leur lecture et leur expérience personnelle. La traductrice essaiera de manipuler le texte de façon favorable à la langue cible et à la culture cible tout en respectant les idéologies et les attentes du lectorat, son rôle se définissant en fonction de ses obligations et de la notion de fidélité à la conjoncture socioculturelle et politique de la culture de réception. La traduction sera le gardien de ces idéologies plutôt qu'un transfert fidèle d'une langue à une autre.

Il est clair que le traducteur a non seulement une propension au bilinguisme, mais une vision biculturelle. Les traducteurs servent d'intermédiaires entre des cultures (y compris les idéologies, les systèmes moraux et les structures sociopolitiques). Ils essaient de surmonter les bouleversements qui empêchent le transfert de sens. Ce qui possède un sens précis dans une communauté culturelle peut être exempt de signification dans une autre communauté et c'est le rôle du traducteur d'identifier les disparités qui peuvent en résulter.

III. Étude contrastive de la traduction française et de l'original

La traduction d'un texte, qui plus est, littéraire, présente de nombreuses difficultés puisque l'on ne peut considérer une langue comme « a bag of words » (Harris cité par Mounin, 1963, p. 26) dans lequel on choisirait des signifiants en fonction des signifiés visés. La traduction littéraire repose sur la composante textuelle, et donc sur la composante contextuelle.

De plus, en ce qui concerne l'aspect culturel, des difficultés surgissent aussi lorsqu'on doit transférer une certaine expérience dans une langue/culture où cette même expérience est soit absente, soit existante à quelques détails près.

Les textes choisis pour la présente étude sont des bons exemples de récits imprégnés de culture française ou du moins de la culture française vue et interprétée par la traductrice. En outre, ils sont formellement très riches en constructions et en tournures typiquement françaises.

Comment doit-on ou peut-on se comporter en traduction, lorsqu'on se trouve face à la culture étrangère dans un pays étranger ? Faut-il tout rapporter à la culture cible ? Faut-il réécrire le texte comme s'il avait été écrit dans la culture/cible ? Faut-il garder l'origine du texte, tout en fournissant un autre texte qui tienne dans la langue/culture cible ? Et quel projet permet d'atteindre tel ou tel résultat ?

L'analyse contrastive est l'occasion de faire deux types d'analyse : d'un côté, comprendre les divers procédés de traduction employés afin de faire face aux enjeux culturels, de l'autre mettre en évidence le comportement de la langue de départ, examiner celle de la langue d'arrivée, et apprécier les choix de traduction effectués, suggérés tantôt par la liberté de la traductrice, tantôt par les contraintes des langues.

a. **L'écriture d'Anaïs Nin**

L'écriture d'Anaïs Nin se caractérise par l'expression de sa féminité et l'usage qu'elle fait de la langue anglaise. Son œuvre s'adresse essentiellement à un public féminin, en dépit du fait que le commanditaire du texte était un homme. Nous verrons dans quelle mesure sa traduction pose problème sous ses deux rapports : « la féminisation » de son texte est-elle maintenue en français et l'usage qu'elle fait de l'anglais trouve-t-il son équivalent en français ?

Delta of Venus est une série de fantasmes que Nin a choisi de décrire. Elle y manifeste ses sentiments et ses émotions. La puissance et l'unité de l'œuvre découlent de la vraisemblance des effets qui assurent l'atmosphère générale. L'écriture érotique conventionnelle à cette époque est majoritairement masculine, comme on l'a vu, la plupart des œuvres ayant été produites à partir des expériences et du langage qu'utilisent les hommes dans ces circonstances ; l'acte sexuel est défini par les hommes comme un acte physique dans lequel la femme est un instrument dont ils se servent. Par contre, Anaïs Nin affirme que si les femmes veulent parler de l'acte sexuel, elles devront se débarrasser de ces conventions masculines qui ne produisent aucun effet érotique chez la lectrice.

I believe that my style [in the erotica] was derived from a reading of men's work. For this reason I long felt that I had compromised my feminine self. I put the erotica aside. Rereading it these many years later, I see that my own voice was not completely suppressed. In numerous passages I was intuitively using a woman's language, seeing sexual experience from a woman's point of view. I finally decided to release the erotica for publication because it shows the beginning efforts of a woman in a world that had been the domain of men (Nin, 1975, p. 78).

Au moins à l'époque contemporaine, les femmes produisent un genre spécifique de littérature érotique. Les émotions, les relations affectives et l'amour ont une place importante. Dans l'ensemble, nous pouvons remarquer qu'Anaïs Nin est peu intéressée par la description des organes génitaux. Elle y magnifie les capacités sexuelles de l'homme et son insatiabilité est toujours relevée. Mais il y a une ambiguïté : la femme est représentée dans les fantasmes des hommes.

L'érotisme envisage la dialectique du désir, le désir ayant dans ce cas tendance à donner une forme esthétique à l'expérience sexuelle. Le désir et l'esthétique se retrouvent intimement liés l'un à l'autre et le langage va servir à amplifier la sémantique de l'acte ou des gestes sexuels. Nin n'utilise jamais de mots tels que « fuck », « cunt » et « dick », comme nous allons le voir ci-dessous ; elle préfère exprimer ce caractère en décrivant les organes sexuels de façon naturelle et animale.

She thought it was like the gum plant leaf with its secret milk that the pressure of the finger could bring out, the odorous moisture that came like the moisture of the sea shells (Nin, 1969, p. 16).

Le discours de Nin proscriit la vulgarité que l'on peut parfois retrouver dans ce type d'ouvrages et son lyrisme accentue la poésie de la sexualité. Anaïs Nin décrit les sensations physiques produites par le sexe. Elle décrit des gens en train de danser, de parler. Elle cherche à faire ressortir les sensations. Dans ces textes, le but principal est de stimuler l'appétit érotique du lecteur. Mais y arrivent-ils ? Le langage de Nin est empreint d'émotions, de sensations, elle accentue le caractère de sensualité et la sexualité de la femme. L'écriture érotique de Nin a permis de renforcer le rôle sexuel de la femme en essayant d'établir une distinction entre les sexes en terme de rôle social et

d'identité, en faisant partie d'un mouvement féministe qui a voulu changer et redéfinir l'expérience féminine par l'écriture.

La réflexion sur le texte traduit tentera d'analyser les difficultés que le processus traductionnel occasionne. Elle nous permettra de définir les spécificités du discours érotique de Nin et de voir comment la traduction traite ce discours. Nous présenterons également une étude du vocabulaire érotique utilisé par Nin ainsi que sa traduction. L'acceptabilité (Toury, 1995, p. 58) d'une traduction se base sur plusieurs éléments, l'époque et les normes en vigueur. Par conséquent, la stratégie traduisante s'appuie sur la diversité des choix disponibles et n'aura donc aucun rapport avec la notion de précision ou d'approximation.

b. L'inventivité minimale du lexique érotique d'Anaïs Nin

Voyons brièvement comment Anaïs Nin traite le lexique érotique. Nous vous présentons un tableau contenant une liste partielle de ce lexique (dans deux nouvelles, « l'Aventurier hongrois » et « Elena »).

Texte original	Traduction de Béatrice Commengé
Penis ²	Pénis, verge, membre, sexe
Buttocks ³	Fesses
Balls	Testicules

Nous constatons que, lorsqu'il s'agit de dire le sexe de l'homme, Nin ne fait preuve d'aucune inventivité. Certes, elle n'éprouve aucune gêne à nommer le sexe de l'homme. Mais on pourrait aussi envisager que l'absence d'obscénité verbale dans son discours souligne qu'une vulgarité excessive ne produirait pas l'effet désiré dans la mesure où le lecteur pourrait ne pas reconnaître certaines formules, ou, deuxième hypothèse, elle identifie le mot « penis » comme étant plutôt physiologique en français.

Le contexte culturel doit être préservé pour produire une bonne traduction. Les individus de cultures différentes perçoivent les mots et leur objet de façon différente : les mots qui sont pour ainsi dire identiques tels que « sexe » et « pénis » provoquent des associations mentales et morales distinctes et ces mêmes associations d'ordre sémantique peuvent aussi changer. Certains mots peuvent être tabous, obscènes ou banals selon les cultures.

² « L'Aventurier hongrois », p. 3-10.

³ « Elena », p. 84-148.

Il est important pour le traducteur d'identifier les associations connotatives qui constituent le message de ces expressions qui sont dénotativement identiques mais connotativement différentes d'une culture à une autre. Les mots qui se rapportent aux émotions sont employés pour matérialiser l'hégémonie idéologique ou morale. La stratégie traductive à utiliser quand on rencontre ces termes est la transposition culturelle qui permet de transférer les combinaisons connotatives, culturelles ou émotionnelles de la langue source à la langue cible. En d'autres termes, la connotation doit être transférée culturellement dans la langue cible pour permettre de respecter les normes linguistiques de celle-ci. La culture a une très forte influence sur la composition sémantique d'un mot, les expressions sexuelles étant de nature culturelle, le mot source est toujours analysé et traduit en fonction de la perception sociopolitique et éthique culturelle du destinataire/lecteur.

Des mots tels que « pénis » et « verge » traduisent des messages différents aux lecteurs de la langue cible qui ont une connaissance, une culture, une éducation qui confèrent une valeur sexuelle différente à ces mêmes mots. Ces termes ne présentent aucun problème de traduction dans l'attribution de leurs sens dénotatifs en français, mais ils peuvent renvoyer à des images mentales différentes autant chez les lecteurs de la langue cible que chez ceux de la langue source.

c. **Étude contrastive**

Cas de traduction :

Les nouvelles traduites vont être comparées avec le texte source. Nous n'avons pas commencé notre recherche par une liste d'éléments préalablement définis mais en les déterminant à mesure que nous les repérons. Cette étude tente de développer une interprétation de l'institution traductive et de la stratégie traductive employée par la traductrice.

Voyons un échantillon d'analyse contrastive en commençant par une nouvelle de *Vénus Erotica*, « l'Aventurier hongrois ». Mais, tout d'abord, voici un résumé de l'intrigue.

P. 3 The Hungarian adventurer

P. 19 L'Aventurier hongrois

Un homme d'une extrême beauté, surnommé le Baron, passait son temps à voyager, à séduire et à mystifier de riches femmes qu'il quittait après les avoir ruinées. Pourtant, un jour, le Baron rencontra l'amour en la personne d'Anita, une danseuse brésilienne avec qui il vécut pendant plusieurs années et qui lui donna deux enfants. Au bout de quelques années, las de cette relation, le Baron reprit ses aventures et se retrouva à Rome à lutiner avec les deux fillettes de l'ambassadeur d'Espagne, puis le Baron continuait sa course folle en quête d'aventures sexuelles, mais, comme ses manœuvres étaient maintenant infructueuses, il se résolut à s'installer à New York où il prit femme et eut un fils. Là, il y apprit la mort de la danseuse brésilienne et se décida à faire venir ses deux filles au grand désarroi de son épouse. À peine arrivées, excité par

la beauté de ses filles, il en fit ses amantes. Le Baron, en proie à une frénésie sexuelle, passait de la chambre de ses filles, à celle de son épouse sans trouver le moindre apaisement. Un soir il rentra dans la chambre de son fils et tenta de le soumettre à sa folie ; surpris, celui-ci se défendit. Alertées par le vacarme, ses sœurs se joignirent à la révolte et c'est ainsi que le Baron se retrouva abandonné de tous.

Exemples d'analyse contrastive

<p>P. 5 The titillation (1) almost (2) deprived each man of his senses (3). The elasticity (4) of her hands; the variety (5) of rhythms; the change (6) from a hand grip of the entire penis to the lightest (7) touch of the tip of it [...]</p>
<p>P. 22 Ses caresses faisaient perdre aux hommes tous leurs sens : la souplesse agile de ses mains ; les changements de rythme ; tantôt caressant le membre tout entier, tantôt en touchant légèrement l'extrémité [...]</p>

(1) « Titillation » est traduit par « caresse ». La titillation en français est un chatouillement léger et une caresse est un attouchement tendre et plus franc. Le *Webster* nous fournit la définition suivante : « to excite pleasurablely : arouse by stimulation », tandis que « Wordreference.com nous dit que « titillation » correspond à « the act of tickling », « a tingling feeling of excitement ». La traductrice aurait effectivement pu garder le mot « titillation » en français, mais, pour des raisons que l'on peut conjecturer, elle a estimé sans doute que le geste de « titiller » en français n'avait pas l'ampleur qu'exige l'effet produit : les hommes en perdent leurs sens.

(2) « Almost » n'est pas traduit.

(3) Il y a un léger changement de ponctuation : un point dans le texte original et deux points dans le texte traduit qui établit une relation de sens entre la première phrase en français. La ponctuation est presque inchangée, mais nous observons tout de même un changement de rythme dans la phrase.

(4) « The elasticity of her hands » est traduit par « la souplesse agile de ses mains ». La traductrice cherche à être objective, elle cherche à être aussi proche de l'action que la danseuse brésilienne quand elle agit sur le corps des hommes avec ses mains. Il y a une tonalité différente.

(5) « Variety » est traduit par « changements », qui est plus mécanique ; ici il ne s'agit pas de changements mais de la diversité des rythmes que la danseuse s'applique à faire ressentir à ses amants. Cela aboutit à affaiblir le message de Nin.

(6) « The change » : elle a déjà utilisé « changement » auparavant, et elle essaie d'introduire ici un autre terme pour éviter une répétition.

(7) « Lightest » n'est pas « légèrement ». Elle a remplacé un superlatif par un adverbe.

Il est raisonnable de supposer qu'instinctivement la traductrice a commencé son travail en utilisant une forme de base de traduction littérale et c'est seulement après que ce résultat s'est révélé insuffisant qu'elle a eu recours à d'autres formes d'équivalence. La disparité qui existe entre certains termes est reliée aux choix établis. Dans certaines parties du texte, certains éléments sont plus importants que d'autres. L'importance textuelle est un élément essentiel qui peut être expliqué par le réalisme du texte, c'est-à-dire l'équivalence recherchée dans cette partie, mais qui varie selon l'importance linguistique ou conceptuelle.

P. 10 Mathilde

P. 29 Mathilde

Mathilde, modiste parisienne, a pour habitude de participer à des orgies. Elle décide un beau jour de partir en Amérique Latine en tant que représentante d'une grande maison. À Lima, elle pratique le métier de modiste et, la nuit, s'initie à la drogue et à bien d'autres plaisirs interdits. Parmi ses nombreux amants, il y a Antonio, un psychopathe, obsédé par le sexe des femmes et qui tentera de la mutiler. Elle sera sauvée *in extremis* par la police.

P. 12

But Mathilde wanted to heighten her value by resistance, [...], **the pinching of her nipples** (1) by male friends **who invited** (2) her to the movies.

P. 30

Mais Mathilde **tenait à se faire davantage apprécier** en résistant le plus longtemps possible, [...] et **les caresses indiscrètes** de ses amis au cinéma.

1. **Omission** de « nipples » et de « pinching » traduit par « les caresses indiscrètes ». Adaptation. Il existe une différence entre « nipples » et « pinching » et « les caresses indiscrètes ».

2. **Omission** de « who invited her ». On s'attend à ce que ce type d'omission et les éléments omis soient compris par les lecteurs.

La difficulté principale repose sur le fond et la forme inextricablement liés à l'effet érotique et encore dans la traduction les changements des contextes culturels, rendant la traduction littérale impossible et peut-être réclamant une explicitation qui garantira la compréhension du lecteur cible, tout en conservant l'effet érotique.

P. 14

And (1) **Mathilde again struck** (2), **then** (1) moved towards the door.

P. 33

Choquée une fois de plus, Mathilde se dirigea vers la porte.

1. **Omission** de « And » et « then ». Cet exemple nous fait voir que la traductrice a omis des mots inutiles utilisés dans le texte source, ce qui représente ici une tentative de la part de celle-ci d'améliorer le texte traduit.

2. **Addition**. Ce type de traduction comporte de nouvelles informations. Cet exemple est intéressant puisqu'il montre que la traductrice pensait que le texte original commence de façon trop brusque et nécessite plus d'introduction, un choix plus défini du point de vue sémantique par rapport à « struck ». Cette stratégie se traduit par un accroissement de la précision et entraîne une accentuation sémantique qui augmente la charge émotionnelle de la phrase.

Le message du texte source est analysé et transféré de façon à le rendre stylistiquement acceptable pour le lectorat cible. La traductrice a essayé d'obtenir un équilibre entre précision et spontanéité. En ce qui concerne la cohésion, la spontanéité est soulignée par l'utilisation de structures françaises types. On obtient une lecture fluide en français, mais la traductrice a été contrainte de renoncer à la précision présente dans le texte source.

P. 15

A (1) kiss could throw shivers throughout **her body**. (2)

P. 34

Un **simple** baiser faisait frémir **le** corps **tout entier**.

1. **Addition** de « simple » en français. Ce segment contient deux additions qui toutes deux introduisent de nouveaux éléments dans le texte. L'ajout de « simple »

permet d'érotiser l'expression, de rendre la traduction plus sensuelle et de souligner l'atmosphère sexuelle. Encore une fois, la traductrice semble être plus érotique que l'auteure source ou, peut-être, semble faire preuve de plus de hardiesse en matière d'érotisme dans la situation. L'apparition de plusieurs additions change effectivement le sens du texte en le rendant plus érotique. Une traduction littérale aurait donné une structure inappropriée au français.

2. « Her body » est traduit par « le corps ». Il aurait peut-être fallu préciser à qui appartient le corps. Mais le lecteur le comprend sans doute. Nous ne pouvons parler ici de neutralisation du corps : l'adjectif possessif anglais établit très bien la notion de possession, tandis le mot « corps » étant masculin pourrait prêter à confusion, mais le contexte nous restitue la teneur du texte.

P. 15

Lazily one finger would seek (1) her sex, enter it, lie there between the lips of the vulva, not moving (2).

P. 34

Paresseusement, un doigt se glissait vers son sexe, y pénétrait et s'immobilisait, juste entre les lèvres.

1. Traduction de « seek » par « se glissait ». La traductrice a interprété ce segment. Il y a ici beaucoup plus de distinctions dans le sens. La fonction principale du verbe « glissait » est d'explicitement la situation.

2. **Addition** de « et », qui modifie légèrement le rythme de la phrase. « Vulva » est traduit par « lèvres ». Ce cas est un exemple de la façon dont la traductrice a traduit le texte : elle cherche à éviter les termes physiologiques et préfère les désignations communes dans les textes érotiques de la tradition.

P. 15

[...] (1) **a woman** with the breasts of a Balinese woman, [...]

P. 35

[...] **elle avait** la poitrine des Balinaises, [...]

1. Pronominalisation et omission de « woman » qui est traduit par « elle ». Avec l'omission du mot « woman », la traductrice a amélioré le texte. Le texte traduit est d'ailleurs beaucoup plus direct que le texte source. On retrouve deux segments répétitifs dans le texte source qui ne sont pas rendus dans le texte traduit. La traductrice a essayé d'améliorer le style du texte source qui semble être inutilement répétitif. Elle évite la répétition du mot « woman » (répétée à deux reprises dans le texte source).

P. 15

[...] all **this** (1) confounded itself into an **image** (2) of a **mobile** (3) flesh, **a flesh** (4) that seemed **to be made of** (5) elastic.

P. 35

[...] toutes **les parties du corps** se confondaient en une **chair vibrante**, qui semblait élastique.

1. **Addition** en français de « toutes les parties du corps ». Le texte traduit est plus précis. Cet exemple confirme encore la volonté de la traductrice à modifier le texte source dans le sens de la précision.

2. **Omission** de « image ».

3. Traduction de « mobile » par « vibrante ». Le texte traduit interprète le texte source dans le sens convenu dans un texte érotique.

4. **Omission** de « flesh ». Suppression de la répétition. Dans cet exemple, la traductrice rend le style du texte source plus fluide en évitant la répétition.

5. « To be made of » traduit par « qui semblait » et adjectivation de « elastic ».

On remarque l'objectivité du texte traduit par rapport à la subjectivité qui existe dans le texte source. Cet écart repose sur les éléments choisis pour rendre le texte intense du point de vue de la langue et de la culture. Certains de ces éléments sont plus importants que d'autres.

P. 15 The legs would part in an inhuman, impossible way, as if they were severed from the woman (1), to leave the sex exposed, open, as if one had taken a tulip in the hand and opened it completely by force. (2)
P. 35 Les jambes s'écartaient d'une manière impossible, inhumaine, comme si elles se séparaient du corps , pour offrir un sexe sans défense, telle une tulipe que l'on aurait ouverte complètement de force.

1. « Woman » traduit par un terme plus général, « corps ». La traductrice semble vouloir accentuer cette image d'un corps divisé.

2. Traduction heureuse. Il y a un report sur un autre élément du texte.

La traductrice a choisi de préserver l'effet érotique en omettant certains éléments du texte source. Son but était de rapprocher le lectorat cible des préférences linguistiques culturelles du texte source.

P. 16 He would half sit up and seek mathilde's breast, and if he found a hand on it (1), or a mouth suckling it, [...]
P. 35 Il s'asseyait à demi et cherchait les seins de Mathilde, avec l'impression qu'une main était en train de les caresser, une bouche de les sucer, [...]

1. **Addition** de « avec l'impression ». La traductrice a pensé qu'il manquait un élément dans le texte source et a tenté d'unifier cette omission dans le texte traduit.

P. 16

She awakened from her opium dreams with her body still **restless** (1).

P. 36

Elle s'éveillait alors de ses rêves d'opium, **insatisfaite**.

1. **Changement de signifié en français.** Béatrice Commengé propose « insatisfaite » en s'appuyant sur le contexte source afin d'aboutir à une forme plus habituelle dans ce type de récit.

P. 16

She **would lie** (1) filing her nails and **covering them with lacquer**, (2) doing her refined toilette for future occasions, brushing her blond hair. Sitting in the sun, using little cotton wads of peroxide, she dyed her pubic hair to match (3).

P. 36

Elle **passait des heures allongée** à se limer les ongles, **à les vernir**, procédant à une toilette raffinée en vue des occasions futures, brossant ses cheveux blonds. Assise au soleil, avec du coton imbibé d'eau oxygénée, elle teignait sa toison pour l'assortir à ses **cheveux**.

1. **Addition** de « des heures allongée ». L'addition sert à intensifier la situation. La traductrice a rajouté des éléments nouveaux qui s'appuient sur son analyse du contexte et qui permettent de transmettre le message au lectorat.

2. « Covering them with lacquer » est traduit par « à les vernir ». Béatrice Commengé a préféré une traduction fidèle. Le texte source ne présente aucune difficulté réelle.

3. **Addition** de « ses cheveux ». La traduction n'est guère possible en français sans répétition du terme « cheveux ».

4. Il est à noter que la ponctuation est identique, le rythme est respecté.

P. 16

Left to herself (1), memories of the hands (2) over her body haunted her.

P. 36

Seule dans sa chambre, elle était obsédée par le souvenir de toutes ces mains d'hommes sur son corps.

1. **Addition** de « dans sa chambre ». Cette modification représente un signe du travail fourni par la traductrice pour mettre en valeur le texte source et c'est un élément particulièrement intéressant, parce que le texte traduit est aussi audacieux que le texte source.

2. **Addition** de « hommes ». Ne s'agit-il pas de mains d'**hommes** et de mains de **femmes** ?

La traductrice fait comme si elle possédait des informations sur ce qui se passe réellement. La présence d'additions multiples modifie le sens. Les initiatives de la part de la traductrice rappellent que Béatrice Commengé n'est pas seulement traductrice, mais également auteure de plusieurs ouvrages.

P. 16

Now (1) she remembered Martinez, his way of opening the sex **like a bud**, (2) the flicks of his quick tongue **covering the distance from** (3) the pubic hair to the buttocks, ending on the dimple, which led his fingers and his tongue to follow the downwards curve and vanish between the two full mounts of flesh.

P. 36

Elle se rappelait Martinez, sa façon d'écarter les lèvres de son sexe comme on ouvre une fleur, **sa langue rapide dont elle sentait la pression descendre** de sa toison pubienne jusqu'aux fesses pour s'arrêter dans la petite fossette qu'elle avait **au creux des reins** (4).

1. **Omission** de « now ». Il est intéressant de noter que la traductrice s'est sentie responsable de définir le type d'informations qui devaient être incluses dans le texte fondées sur son évaluation des événements et l'importance des faits.
2. « his way of opening the sex like a bud » est traduit par sa « façon d'écarter les lèvres de son sexe comme on ouvre une fleur ». Certains éléments implicites du texte source ont été mis en évidence. Le français donne une accessibilité directe aux informations présentes dans le contexte.
3. Traduction de « covering the distance » par « dont elle sentait la pression descendre... ». Béatrice Commengé a rajouté cette phrase pour faciliter la compréhension.
4. **Omission**. Même si le « creux des reins » est l'équivalent sémantique de « two full mounts of flesh », toute la scène est escamotée. Cet exemple montre le poids de la tradition érotique française, qui supplante le texte de Nin.

P. 16

Thinking of Martinez, Mathilde would feel passionate (1). And she could not wait for his return.

P. 36

En pensant à Martinez, Mathilde sentait sa passion s'éveiller. Elle n'avait pas la patience d'attendre.

1. Exemple de traduction relativement heureuse, quoique la forme fréquentative anglaise soit rendue par un inchoatif en français.

P. 16

Then she sat down in front of it on the rug (1), and, facing it (2), slowly opened her legs.

P. 37

Puis elle s'assit sur un tapis, en se regardant, et écarta doucement les jambes.

1. **Omission** de « in front of it ».
2. « Facing it » traduit par « en se regardant ». Il semble y avoir un souci de précision dans la formulation. Elle aime à expliciter le texte source.

P. 16

She thought it was like the gum plant leaf with its (1) secret milk that the pressure of the finger could bring out, the odorous moisture that came like the moisture of the sea shells.

P. 37

Cela lui fit penser à la feuille d'un caoutchouc dont il sort un lait secret lorsqu'on la presse avec les doigts, une sécrétion à l'odeur particulière comme celle des coquillages.

1. Traduction de « with its » par « dont il sort ». La traductrice explicite ce segment, conformément à l'analyse de stylistique comparée de Vinay et Darbelnet (1958).

P. 17

With her fingers she opened the two little lips of the vulva (1), stroking it with catlike softness.

P. 37

Elle ouvrit, de ses doigts, les petites lèvres et se mit à les caresser avec une douceur de chat.

1. **Omission** de « vulva ». Ce cas nous montre une fois encore comment la traductrice a renoncé à certains mots du texte source. Le mot « vulva » est plus médical, plus physiologique que le mot « lèvres ».

P. 17

She remembered his dark (1) fingers on her skin, (2) such a contrast to her skin, and the thickness of them seeming to promise to hurt the skin rather than arouse pleasure by their touch (3).

P. 37

Elle se rappelait la couleur mate de ses doigts qui contrastait tellement avec sa peau, ainsi que leur grosseur, qui semblait les destiner à irriter la peau plutôt qu'à éveiller le plaisir.

1. Ici, « dark » est traduit par « couleur mate ». Sémantiquement, le qualificatif utilisé par la traduction est moins dépréciatif.

2. **Omission** de « on her skin » très certainement pour éviter la répétition du mot « peau » qui apparaît à nouveau dans le segment suivant. Cette omission ne change d'ailleurs pas le sens de la phrase.

3. **Omission** de « by their touch ». Encore une fois, la traductrice semble éviter les répétitions. Le résultat de l'action provoquée par les doigts est évident.

La simplification des structures s'est imposée et a permis de ne pas alourdir le rythme du texte ainsi que le cours de l'action.

P. 17

She **held it** (1) now as he did, in her forefinger and thumb. With the other free hand she continued the caresses.

P. 37

Maintenant elle les **massait** comme lui, entre le pouce et l'index, tandis que de sa main libre elle continuait les caresses.

1. Glissement de sens entre « held it » et « massait ». La traductrice tombe dans le stéréotype du « massage », convenu en l'occurrence.

P. 17

From somewhere a salty liquid was coming, **covering the wings of her sex** (1); between these it now shone.

P. 39

De quelque part se mit à couler un liquide salé, couvrant la toison **de part et d'autre de l'orifice** qui maintenant luisait.

1. **Addition** de « toison » et « de part et d'autre de l'orifice ». Addition de cette clarification dans le sens du lieu commun érotique. L'énoncé illustre l'importance de la prise en compte du genre pour la traduction. Le genre pèse sur les décisions de la traductrice.

P. 18

How the sailors on his ship had made a rubber woman for themselves **to while away the time** (1) and satisfy the **desires** they felt during their six or seven months **at sea**.

P. 38

Celle des marins de son bateau qui avaient fabriqué une femme en caoutchouc pour satisfaire leurs désirs **sexuels** pendant les six ou sept mois où **ils restaient en mer**.

1. **Omission** de « to while away the time ». Les six ou sept mois passés en mer paraissent moins longs en français qu'en anglais.

P. 18

[...] how he had described lying over her as if she were an air mattress, and **how she made him bounce off her sometimes by sheer resilience.**(1)

P. 39

[...] lui décrivant la manière dont il se couchait sur elle comme sur un matelas d'air, et la façon dont **il rebondissait sur elle à cause de son extrême élasticité.**

1. Traduction de « sheer resilience » par « son extrême élasticité ». La traductrice a peut-être transmis la pensée de l'auteure plutôt que ce qui est écrit dans le texte source. L'exemple montre une appropriation du texte source par la traductrice.

P. 19

Her breasts were higher than any woman's he had ever seen, placed almost parallel with the shoulder line, **and they were absolutely round and big.**(1)

P. 40

Ses seins étaient plus hauts que ceux de toutes les femmes qu'il avait connues, presque à la hauteur de la ligne des épaules, **ronds et gros.**

1. **Omission** de « and they were absolutely... ». Cet exemple montre comment la traductrice a omis des mots qu'elle juge inutiles dans le texte source.

P. 20

[...] and she yielded, for she wanted to be with him and to repeat this **embrace** (1).

P. 42

[...] et elle céda car elle avait de nouveau **envie de son sexe en elle.**

1. Traduction de « to repeat this embrace » par « envie de son sexe en elle ». Il y a ici un changement de point de vue très important. De tels changements ne sont pas le fruit du hasard et semblent refléter de la part de la traductrice une volonté à choisir un point de vue plus approprié, plus efficace, par rapport au message à transmettre.

P. 27 The ring

P. 51 L'anneau

Un couple d'amoureux, l'un d'origine indienne et l'autre d'origine espagnole, se voient contraints de fuir leur ville afin de vivre en toute plénitude leur passion. Pour symboliser leur amour, ils se sont offerts un anneau. Le jeune homme décide de porter cet anneau à un lieu bien spécifique : son pénis ; après avoir été menacé par le père de la jeune fille et suite à leur promesse de se montrer chaste l'un envers l'autre. Leurs pérégrinations les mènent dans un petit village où jour après jour, la frustration et la jalousie aidant leurs relations se détériorent. Un beau jour, de retour du travail, le fiancé s'attaque à sa belle pour ensuite mieux profiter de son désarroi.

P. 28

The woman's fingers felt his penis first of all, and then he guided her fingers and **she felt the ring there at the base of it.** (1)

P. 52

Les doigts de la jeune femme sentirent d'abord son pénis, puis il les guida jusqu'à ce qu'ils rencontrent l'anneau **qu'il avait enfilé sur son sexe.**

1. Traduction de « she felt the ring there at the base of it » par « qu'il avait enfilé sur son sexe ». Suppression de la répétition de « fingers ». Dans cet exemple, la traductrice semble « améliorer » le style du texte source, répétitif. Elle produit un effet de précision accrue en français. Une traduction sensible à la culture source maintiendrait les répétitions.

P. 28

At the touch of her hand, (1) however, the penis (2) hardened and he cried out, because the ring pressed into it and gave him excruciating pain (3).

P. 52

Au contact de ses doigts, le membre se raidit et le jeune homme cria parce que l'anneau le serrait trop fort.

1. Traduction de « hand » par « ses doigts », plus précis.
2. Traduction de « the penis » par « le membre ». Béatrice Commengé aurait pu traduire « the penis » par « le pénis » ; il y a de la part de la traductrice une adaptation à un mot stéréotypique français d'un récit érotique.
3. Béatrice Commengé ne retient pas la qualification de la douleur, ce qui affaiblit la formulation en français.

P. 28

And at the same time the thought of this penis (1) bound and encircled by her ring roused her sexually, [...] (2)

P. 52

Mais, en même temps, la pensée de sa verge enchaînée par l'anneau éveilla sa sensualité; [...]

1. Traduction de « this penis » par « sa verge ».
2. Traduction de « roused her sexually » par « éveilla sa sensualité ». Tous les éléments y sont, mais réinterprétés en français.

Nous retrouvons dans ces segments le désir de la traductrice à expliciter le texte source. « La traduction assume alors une position critique qui ne fétichise pas l'original, mais au contraire en propose une image mutable » (Gouanvic, 1999, p. 95).

P. 29

Then he had caught a little girl on the road and ripped her sexual parts with a **long** (1) knife **used for skinning animals**.

P. 53

Un jour, il avait enlevé une petite fille sur la route et il **lui avait entaillé le sexe** avec un couteau **comme ceux dont on se sert pour écorcher les animaux**.

1. **Omission** de « long ». Béatrice Commengé considère ici que le texte suggère une interprétation, une imagination de la forme du couteau, l'utilisation de l'adjectif « long » en français étant de trop.

P. 30

He was **always** (1) afraid he was not satisfying his mistress and that she might love another.

P. 54

Il avait peur de ne pas satisfaire sa maîtresse et qu'elle en aime un autre.

1. **Omission** de « always ». Ce type d'omission ne change pas le sens et les éléments omis peuvent être implicitement compris par les lecteurs.

P. 30

When he saw **the tall** (1) watchman talking to her, he was sure they were carrying on an affair behind his back.

P. 54

En voyant le garde **bien bâti** lui parler, il fut certain qu'ils avaient une liaison en cachette.

1. Traduction de « the tall » par « bien bâti ». La traduction est méliorative. Elle s'écarte un peu du texte sans pour autant produire sa propre version.

P. 30

He took her with **fury** (1), and she responded with the same exaltation.

P. 55

Il la prit avec **fougue** et elle répondit avec la même exaltation.

1. La traductrice en tant que lectrice doit essayer de distinguer les significations possibles que peut avoir le terme utilisé dans le texte source afin d'être en mesure d'identifier un équivalent dans la langue cible. La traduction dépend du contexte et de la qualité du français. Dans ce cas-ci, « fury » est trop emphatique pour décrire l'intention du message.

P. 31 Mallorca

P. 57 Majorque

Durant l'été à Majorque, la narratrice avait pour habitude de se promener sur cette petite plage. Les femmes de cette île étaient réputées pour leur chasteté et les touristes étrangers n'avaient pas très bonne réputation. Pourtant, sur cette île, toutes n'étaient pas aussi prudes et chastes. Il y avait Maria, fille de pêcheur, qui tous les soirs rencontrait en cachette sur la plage son amoureux américain, avec lequel elle vivait mille passions.

P. 33

She screamed but no one heard, and her scream was only **something she had been trained to expect of herself** (1).

P. 60

Elle cria mais personne ne pouvait l'entendre et **en réalité**, ses cris n'étaient **qu'une comédie qu'elle avait bien mise au point**.

1. **Addition** qui change le sens. Ce type d'addition est intéressant parce qu'il intensifie l'effet. Cela pourrait être interprété comme étant une preuve de fidélité de la part de la traductrice concernant la situation présentée. Ce type d'addition est chargé de conséquences parce qu'il influe sur le sens.

P. 33

The water and the penis and the hands **conspired to arouse her body** (1).

P. 60

L'eau, le pénis et les mains **qui la touchaient éveillaient sa sensualité dans tout son corps**.

1. **Additions** multiples dans un seul segment du texte. Ce type d'addition rend le texte réaliste en français. L'addition des éléments utilisés ici pour éclaircir le sens du texte source contribuent également à rallonger la traduction. Le rôle de la traductrice est donc parfois d'évaluer le sens accessible au lecteur pour ne pas le laisser dans l'incompréhension. L'explicitation est rarement la meilleure des solutions puisqu'elle efface l'étrangeté du texte.

P. 34

The waves still (1) lapped them as they lay there panting, naked.

P. 60

Les vagues venaient lécher leurs corps nus, étendus, haletants.

1. **Omission** de « still ». Ce type d'omission ne change pas le sens du texte et on s'attend à ce que le lecteur le déduise du contexte.

P. 34

The wavelike movements of their bodies as they enjoyed each other seemed part of the sea. (1)

P. 60

Le mouvement de vagues de leurs corps pendant l'amour semblait appartenir à la mer.

1. Il n'y a ni contresens, ni erreur commise de la part de la traductrice. Elle a dû effectuer un glissement, à savoir qu'elle a transformé « as they enjoyed each other » par « pendant l'amour ». Cette démarche prouve qu'elle ne peut pas en permanence conserver en état la forme du texte source. Elle doit ici s'en éloigner pour se faire comprendre mais on voit bien qu'elle a préservé le sens de la phrase.

P. 34

[...] I often felt as though I could see them, swimming together, making love. (1)

P. 60

[...] j'ai souvent eu l'impression que j'allais les voir apparaître, nageant l'un dans l'autre.

1. La traductrice a décidé de faire fusionner les deux groupes. Elle condense les deux éléments pour créer une image novatrice : nager l'un dans l'autre.

P. 59 Lilith

P. 97 Lilith

Lilith était une femme frigide et ses relations de couple avec son mari étaient des plus fragiles. Celui-ci pour essayer de changer les choses décida un jour de faire croire à Lilith que l'absorption d'une petite pilule blanche lui permettrait de s'adonner à ses passions. Lilith passa donc toute une journée à s'inquiéter de ce que pouvait créer chez elle une telle pilule. De retour à la maison et dans un état second, Lilith toujours en proie à ses questionnements passa la soirée à attendre que la pilule lui donne cette énergie sexuelle tant attendue. Son mari, quant à lui, l'observait sans se départir de son calme habituel. Toutefois, le lendemain, n'y tenant plus, il lui avoua que toute cette histoire de pilule n'était qu'une horrible farce.

P. 59

Lilith was **sexually cold** (1).

P. 97

Lilith était **frigide**.

1. Béatrice Commengé traduit « sexually cold » par « frigide » sans nous renvoyer à la définition habituelle du terme. Il ne s'agit pas ici d'une femme qui est dans l'impossibilité d'obtenir un orgasme mais plutôt d'une femme qui semble fermée à toutes sortes d'émotions. Le terme pourrait toutefois prêter à confusion. Le lecteur pourrait simplement considérer le sens premier du mot « frigide ». Nin est implicite alors que Béatrice Commengé se montre plus physiologique.

P. 59

Possibly this was a symbol of the tension which did not take place between them sexually (1).

P. 97

Peut-être était-ce là l'image de leur mésentente sexuelle.

1. Il n'y a pas ici de difficulté de traduction évidente. On comprend que la relation du couple n'est pas au beau fixe. Le choix de la traductrice relève de l'adaptation. Adapter semble nécessaire à la compréhension du texte en français.

P. 60

It was Spanish fly, a powder that makes one passionate (1).

P. 99

C'est de l'extrait de cantharide, une poudre aphrodisiaque.

1. Quelle est la différence entre « that makes one passionate » et « une poudre aphrodisiaque » ? Béatrice Commengé n'a pas choisi de traduire « passionate » par « passionné » ou « enflammé » ; d'une part, elle s'est montrée beaucoup plus audacieuse dans son choix ; d'autre part, son choix est plus spécialisé et sexuellement plus orienté.

P. 61

He looked up and smiled at her mischievously (1).

P. 103

Il leva les yeux et la regarda ironiquement.

1. Béatrice Commengé aurait pu traduire « mischievously » par « malicieusement », mais elle a choisi « ironiquement ». La solution choisie transmet une connotation plus intellectuelle au contexte.

P. 65 Marianne

P. 107 Marianne

Marianne était la dactylographe de ce groupe d'écrivains sans argent qui produisait des nouvelles érotiques, ce qui leur permettait de survivre. C'était une femme seule mais qui semblait avoir beaucoup d'expérience. Un beau jour, la narratrice décida de lui rendre visite à son atelier. Dactylographe, Marianne était également artiste peintre et elle y découvre une nouvelle qui ne lui appartenait pas.

P. 66

[...], he had pressed her hard against a wall, lifted one of her legs, and pushed into her.

P. 108

[...], l'avait plaqué contre le mur, lui levant une jambe et **la pénétrant** ainsi **brutalement.**

1. **Addition** de « brutalement ». Béatrice Commengé précise insiste sur l'acte brutal.

P. 67

That is how I want to fall in love, so hard **that the mere thought of him** will bring an orgasm.

P. 109

Voici comment je veux aimer, si fort **que la seule pensée de l'objet de mon amour** amène l'orgasme.

1. Référence culturelle en français à l'inspiration d'un célèbre poème de Lamartine. C'est presque naturellement que Béatrice Commengé a opté pour « la seule pensée de l'objet de mon amour ». Ici la langue d'arrivée prime sur la langue source.

P. 70

She wished that he would fall asleep and **she could have a chance** (1) to caress him.

P. 114

Elle souhaitait qu'il s'endorme **pour oser alors** le caresser.

1. La traductrice a développé l'idée exprimée par le texte source. Elle a transformé « could have a chance » par « pour oser alors », démarche qui opère un glissement sémantique dans le sens de l'audace.

P. 71

His whole sex became more **rigid** (1) with pleasure.

P. 115

Son sexe devint encore plus **fier** de plaisir.

1. L'utilisation de l'adjectif « fier » ajoute la connotation de la vanité de la situation, alors que le terme « rigide » renvoie à une dénotation.

P. 71

He remained **entranced** (1), his sex erect, his body at times shivering slightly, **as if pleasure coursed through it** (3) at the memory of her mouth parting **to touch** (4) the **smooth** (5) penis.

P. 116

Il ne bougeait pas, son sexe **toujours** (2) en érection, et le corps parcouru de temps à autre par un léger frémissement, peut-être au souvenir de la bouche de Marianne s'ouvrant **doucement pour embrasser** son pénis.

1. **Faux sens.** Il était « passionné » ou « transporté ». La traductrice traduit minimalement « il ne bougeait pas ».

2. **Addition** de « toujours ».

3. **Omission** de « as if pleasure coursed through it ».

4. **Addition** de « doucement ».

5. **Faux sens.** « Smooth » est reporté sous forme adverbiale pour modifier l'action de sa bouche « s'ouvrant ».

6. « To touch » est traduit par « embrasser ».

Toutes des transformations du texte d'Anaïs Nin sont superflues. Ce sont des modifications qui font dériver le texte traduit vers une autre logique sémiotique, sans toutefois changer radicalement l'*illusio* du texte érotique de Nin.

P. 71 Again she licked it <u>so neatly and vibrantly</u> (1), sending shivers of pleasure up from the sex into his body, [...]
P. 116 Une fois encore, elle le lécha avec <u>tant d'émotion et de délicatesse</u> qu'elle faisait frémir de plaisir tout son corps; [...]

1. « Vibrantly » est traduit par « plein d'émotion », mais la traduction de « neatly » s'éloigne de son sens premier. Elle aurait pu traduire « neatly » par « soigneusement ».

P. 72 When she <u>saw that he was dissolved</u> (1) with pleasure, she stopped, divining that perhaps if she deprived him <u>now he might make a gesture towards fulfilment.</u>
P. 116 Lorsqu'elle <u>constata son abandon</u> total au plaisir, elle se retira, pensant que cette soudaine frustration <u>lui ferait faire un geste vers elle.</u>

1. Une analyse succincte nous fait nous rendre compte qu'il est plus difficile ici de trouver le mot juste et que l'on risque d'obtenir un texte surchargé, moins fluide. La traductrice propose une formule heureuse.

2. Dans la phrase, elle n'a pas traduit « fulfilment », préférant envisager l'« accomplissement » comme « frustration » de l'acte.

P. 72
She pushed his hand away, took his sex into her mouth again, **and with her two hands she encircled his sexual parts, caressed him and absorbed him until he came.**

P. 117
Elle repoussa sa main, reprit son sexe dans sa bouche **tout en le caressant** (1) de ses deux mains, et ne **le lâcha plus jusqu'à ce qu'il jouisse.**

1. Le texte américain est plus précis : ce sont ses « sexual parts » qu'elle prend de ses deux mains. En outre, le texte source précise « absorbed him », ce que la traductrice omet de préciser.

P. 73
At first he was shy about this, **ashamed** (1).
P. 118
Au début, il en était intimidé.

1. **Omission** de « ashamed ». La précision « ashamed » ne figure pas ici par hasard, il s'agit d'une mise en relief, une donnée supplémentaire sur l'état du jeune homme. Béatrice Commengé a omis dans sa traduction cette qualification qui semble pourtant pertinente pour la description du jeune homme.

P. 76 **The veiled woman**

P. 123 **La femme voilée**

Un soir qu'il était de sorti, George rencontra ce couple dans un bar suédois. L'homme était très élégant et la femme vêtue de noir était voilée. Au bout de quelque instant, l'homme engagea la conversation avec George et lui offrit à boire. Entre-temps, la femme avait disparu. À la fin de la conversation, quelle ne fut la surprise de George de se voir offrir la somme de cinquante dollars par cet inconnu afin de le suivre. George fut ensuite conduit dans une chambre et à sa grande surprise apparut la femme voilée.

P. 80

He passed his hands along the satin curves of her body, as if to become familiar with it. She was **unmoved**.(1)

P. 128

Il caressa les courbes de satin de son corps, comme pour se familiariser avec lui. Elle ne **bougeait** pas.

1. **Contresens.** Traduction de « unmoved » par « ne bougeait pas » plutôt que par « indifférente » ou « insensible ». Béatrice Commengé aurait pu traduire par « elle restait indifférente à ces caresses ».

P. 81

With his kisses her hair had become disheveled, and the dress had fallen off **her shoulders** (1) and partly uncovered her breasts. He pushed it off altogether with his mouth, **revealing the breasts** (2) he had expected, tempting, taut, and of the finest skin, with roseate tips like those of a young girl.

P. 129

Sous les baisers de George, ses cheveux s'étaient décoiffés et sa robe avait glissé, découvrant presque entièrement ses seins. Il s'aïda de sa bouche **pour encore mieux dégager sa poitrine**, qui répondait à son attente : elle était pleine, ferme, tentatrice, la peau était des plus douces, avec des petits bouts roses comme ceux des adolescentes.

1. **Omission** de « her shoulders ». En outre, « partly » n'est pas « presque entièrement ».
2. « Revealing her breasts » est traduit par « pour encore mieux dégager sa poitrine ».

P. 81

[...] It was impossible **that she should not feel** (1).

P. 129

[...] Il n'était pas possible **qu'elle fût frigide**.

1. Béatrice Commengé exprime une notion différente : la frigidité est physiologique, alors que Nin exprime une absence ponctuelle de sensation de la part de la jeune femme.

P. 81

There were mirrors all around them, repeating the image of the woman lying there, her **dress fallen off** (1) her breasts, **her beautiful naked feet hanging over the bed** (2), **her legs slightly** (3) parted under the dress.

P. 130

Tout autour de la pièce, il y avait des miroirs, qui reflétaient tous l'image de cette femme étendue, **la poitrine nue**, les **jambes pendant sur le bord du lit** révélant ses pieds admirables, **les cuisses légères** écartées sous sa robe.

1. **Omission** de « her dress fallen off » traduit par « la poitrine nue ». La traductrice aurait pu traduire littéralement mais sa traduction présente le résultat : sa poitrine est nue.

2. Traduction de « her beautiful naked feet hanging over the bed » par « les jambes pendant sur le bord du lit révélant ses pieds admirables ». Étoffement par addition de « révélant ».

3. Traduction de « her legs slightly parted... » par « les cuisses légères écartées... ». Les cuisses sont légèrement écartées, non pas légères. L'erreur de traduction ne vient pas d'une incompréhension de l'original, mais sans doute d'une inattention de la traductrice.

Béatrice Commengé prend plaisir à manipuler le texte. La décision d'opérer un tel remplacement ne semble pas relever du hasard. La traductrice essaie de se conformer au modèle cible, la tendance sera donc la normalisation et la perte de variation dans le style.

P. 82

He parted the opening of her sex (1) with his two fingers, he feasted his eyes (2) on the glowing skin, the delicate flow of honey, the hair curling around his fingers.

P. 131

Il ouvrit les petites lèvres de son sexe avec deux doigts, regardant avec délice la légère rougeur de la peau et le miel qui coulait délicatement, tandis que ses poils s'enroulaient autour de ses doigts.

1. La traduction littérale est possible. Toutefois, le problème pour la traductrice est de rendre à la fois les mots ou expressions et l'effet érotique qu'ils provoquent dans le texte source.

2. Béatrice Commengé a essayé de trouver une expression immédiatement accessible en français.

3. **Addition.** L'accent est mis sur « tandis que ». Cela intellectualise la scène, qui pourtant se veut sensuelle.

P. 188 Pierre

P. 289 Pierre

Un jour qu'il se promenait sur les quais, Pierre tenta en vain de sauver de la noyade une jeune femme. Laissé seul avec le corps le temps de prévenir la police, il en profita pour rendre un dernier hommage à cette pauvre femme. Quelque temps après cette mésaventure, Pierre se rendit dans un petit village de pêcheurs où il loua un atelier. Un soir, n'arrivant pas à dormir et dérangé par le bruit venant des lavabos contigus à son atelier, Pierre parvint à distinguer à travers une fissure, un jeune garçon en train de se masturber.

P. 189

It (1) was elastic and soft under his lips, like a live breast (2).

P. 290

La chair était élastique, douce sous les lèvres, comme vivante.

1. **Addition** de « la chair ». Cette addition explicite la situation.
2. **Omission** de « breast ». La perte est importante, car c'est bien de poitrine qu'il s'agit en américain, d'une poitrine vivante.

P. 190

He had never taken so long

P. 291

Il n'avait jamais pris une femme (1) aussi longtemps.

1. **Glissement sémantique**. Il n'avait jamais pris une femme aussi longtemps ou bien il n'avait jamais pris autant de temps pour atteindre l'orgasme ?

P. 190

Oh, how he wanted to come at this moment (1), while kissing her breasts, and he frantically urged his sex, but still he could not come (2).

P. 291

Oh! Comme il aurait aimé jouir à ce moment précis, tandis qu'il embrassait ses seins, poussant de plus en plus fort ! Mais il ne pouvait pas.

1. **Addition** justifiée de « précis ».
2. **Omission** de « frantically ». Il s'agissait de trouver une formule cible qui produirait le même effet sexuel que le texte source, comme cela s'impose absolument dans un récit érotique.

P. 190

In his right hand, he was thoughtfully **fingering** (1) his **young sex**.

P. 292

De sa main droite, il **tripotait** pensivement sa **verge**.

1. Il touchait, il maniait, mais il ne tripotait pas. Tripoter, en français familier, signifie se livrer à des attouchements sur quelqu'un ou manier maladroitement. Il y aurait eu « manipuler » comme solution possible.

2. « Young sex » est traduit par « verge ». « Young sex » pourrait avoir une connotation défendue ; il est question dans cette partie du sexe d'un jeune homme mineur, notion très dérangeante. La traductrice a peut-être choisi de traduire par « verge » pour éviter de revenir sur la question de la pédophilie ou des pratiques sexuelles des adolescents.

P. 190

He dropped his other hand from the wall where it had been resting and took hold of his **balls** (1) very firmly, while he continued to **maul** (2), press and squeeze his penis.

P. 292

Il enleva son autre main du mur où elle était appuyée, et se mit à tenir ses **testicules** très fermement, tandis qu'il continuait à **masser**, à presser, à serrer son pénis.

1. Changement de registre dans la traduction. La traductrice utilise le mot « testicules » alors que le mot « balls » est plutôt familier. Elle aurait pu traduire en utilisant une expression argotique telle que « couilles ».

2. « To maul » : ici, il aurait été impossible de le traduire par malmener ; elle choisit d'adapter en fonction du contexte en traduisant par « masser », ce qui opère un léger glissement du texte. Le mot en anglais a un sens plus violent.

P. 192

The middle of his body (1) was just at the same level as her big mouth. She deftly unbuttoned his pants and took out the small penis (2).

P. 294

A genoux sur elle, le milieu de son corps se trouvait juste à la hauteur de la grande bouche de la femme. Elle déboutonna sa braguette avec adresse et sortit la verge.

1. « The middle of his body » : en se représentant la scène on peut s'imaginer que le jeune est effectivement à genoux sur sa partenaire. La traductrice s'est sentie forcée d'explicitier la scène, ce qui permet d'obtenir une traduction plus lisse mais qui en revanche trouve un écho chez le lecteur cible.

2. « Small penis » est encore traduit par « verge ». Il est probable que la traductrice a considéré que la petitesse n'était pas une qualité très érotique (interprétation corroborée par l'exemple suivant).

P. 192

Then, as her tongue began to move and the small penis (1) grew larger, the boy was taken with such pleasure (2) that he fell forward over her shoulder and let her mouth take in his whole penis and touch the pubic hair.

P. 294

Puis à mesure que la langue de la femme remuait et que son sexe grossissait, le jeune homme fut envahi par une telle onde de plaisir qu'il tomba en avant sur elle, enfonçant son pénis encore plus profondément dans la bouche qui touchait maintenant ses poils.

1. « Small penis » traduit par « son sexe ». Voir l'exemple précédent.

2. **Addition** de « onde », très certainement pour renforcer l'idée intense du plaisir qui semble envahir le jeune puceau. « Onde de plaisir » est un syntagme courant dans les récits érotiques.

P. 192

The boy was exhausted with pleasure, almost swooning over her head (1), and the blood was coming to her face (2). Still she vigorously chewed (3) and licked, until the boy began to tremble. She had to put both her arms around him or he might have shaken himself out of her mouth.

P. 294

Le garçon était épuisé de plaisir, congestionné et presque évanoui (1). Cependant, elle continuait à le masser, à le lécher jusqu'à ce qu'il se mette à trembler. Elle dut l'entourer de ses deux bras pour qu'il ne lui échappe pas.

1. « Almost swooning over her head » est traduit par « congestionné et presque évanoui ». La traductrice a omis de traduire « her head ». L'objectif semble être la fluidité du texte en français.

2. **Contresens** : « The blood was coming to her face » est exprimé par « congestionné ». En anglais, le jeune homme est sur le point de s'évanouir, puis « the blood was coming to her face ». C'est la partenaire qui est « congestionné », et non pas le jeune garçon.

3. Une équivalence pour « chewed » n'est pas évidente. La solution choisie par la traductrice perd de vue que « to chew » s'opère avec la bouche, non « masser ».

P. 194

Suddenly she opened the kimono, took his head between her hands, placed it on her sex for his mouth to feel (1). The tendrils of pubic hair touched his lips and maddened him.

P. 298

Soudain, elle ouvrit le kimono, prit la tête de Pierre dans ses mains et la plaça contre son sexe pour qu'il sente sa toison sous ses lèvres. Les petites boucles de ses poils le rendirent fou.

1. La traductrice a joué avec « toison », en l'ajoutant à « for his mouth to feel » et en traduisant « pubic hair » banalement par « poils ». Elle a resserré l'évocation de la bouche et des lèvres en supprimant « lèvres » dans « touched his lips ».

P. 195

His mouth opened with the suspense (1).

P. 299

Il ouvrit la bouche, dans cette douloureuse attente.

1. **Addition** de « douloureuse », qui exprime clairement la nature de l'attente.

P. 196

When he again turned over to push his wild sex against her (1), she pushed him away, angrily this time (2).

P. 300

Lorsqu'il se retourna pour essayer une deuxième fois de la pénétrer, elle le repoussa à nouveau, avec colère.

1. **Transposition** de « again », déplacé sur l'action de « push ». « Push his wild sex against her » est interprété comme étant une pénétration, sens soutenu par « wild sex », non traduit.

2. « This time » traduit par « à nouveau », avec le même processus que ci-dessus (transposition).

P. 211 Manuel

P. 321 Manuel

Manuel ne pouvait s'empêcher de s'exhiber. Plus il y avait de monde, plus son plaisir était intense. Pour son bonheur, Manuel commence à travailler pour un agent littéraire dont l'épouse semblait parfaitement s'accommoder de ces travers. Toutefois, son lieu d'exhibition préféré demeurait le train. C'est d'ailleurs dans un de ces trains qu'il rencontra la femme qu'il allait épouser.

Dans ces extraits nous retrouvons plusieurs exemples pris sur le thème du sexe de l'homme.

P. 212 Sooner or later Manuel had (1) to open his pants and exhibit his rather formidable member.
P. 321 Tôt ou tard, Manuel ne pouvait résister à l'envie de déboutonner son pantalon et d'exhiber sa verge, qui sortait plutôt de l'ordinaire.

1. Nous constatons, dans la traduction de « had », que la version française est beaucoup plus explicite que la version source. Le remplacement de « formidable member » par « qui sortait plutôt de l'ordinaire » est un euphémisme qui n'est pas nécessaire, une traduction quasi à l'identique ayant été possible.

P. 213

He would have an erection (1), and finally the situation (2) would become so intolerable (3), the woman and her little girls would leave the compartment.

P. 324

Il se mettait à bander et le spectacle devenait tellement indécent que la femme et les petites filles quittaient le compartiment.

1. Traduction par une expression plus suggestive, plus osée ; en français, « érection » aurait été possible. Nous observons une modification du lexique original et du registre.

2. La « situation » devient un « spectacle » en français, objectivant la scène du point de vue des personnes présentes.

3. Les mots « intolérable » et « indécent » sont sémantiquement proches, renvoyant tous deux à des normes sociales ; cependant, « intolérable » paraît plus appuyé dans le contexte.

P. 212

He would take (1) out his penis (2) and shake (3) it like a person weighing a thing of value.

P. 322

Il sortait alors son sexe, le soupesant devant elle, comme pour en apprécier la valeur. (3)

1. **Amplification** avec « alors ». La traduction rend bien la forme fréquentative.

2. Le texte traduit est plus osé, plus cru alors que le texte source est neutre. La stratégie de Béatrice Commengé consiste à changer le terme « penis » trop neutre par un terme plus sensuel.

3. « Shake » est traduit par « soupesant ». On peut imaginer ici une personne en train de « secouer » un pénis, geste qui semblerait peu érotique.

Béatrice Commengé rend le sens de l'original : elle ne commet ni contresens, ni erreur.

P. 212 <u>She had to stand near him and watch every gesture.</u> (1) She had to look at his penis as she would look at a food she liked.
P. 322 <u>Elle devait regarder sa verge avec les mêmes yeux que s'il s'agissait d'un de ses plats favoris.</u>

1. **Omission** de « she had to stand near him and watch every gesture ».

Il est possible ici de parler d'adaptation, car on constate un écart net de sens. La traductrice considère qu'elle a toute la liberté pour supprimer certains passages, et qu'elle peut ajouter sa touche personnelle. La traductrice ne met pas entre les mains du lecteur tous les indices nécessaires à la pleine compréhension de l'énoncé.

P. 213 "It's a beautiful <u>penis</u> you have there, the biggest I have seen in Montparnasse. It's so smooth and hard. It's <u>beautiful</u> (2)".
P. 323 « Tu as une très belle <u>verge, certainement,</u> la plus belle que j'aie jamais vue à Montparnasse. Elle est si lisse, si dure. Elle est <u>magnifique</u> ».

1. « Penis » est traduit par « verge ». Ici encore, la traductrice reprend le mot « verge ». Même remarque que précédemment : il semble qu'elle trouve « penis » trop « physiologique » en français.

2. **Amplification** avec l'addition de « certainement ». L'usage de « certainement » communique une notion objective de comparaison.

d. Synthèse des résultats

Le décalage le plus perceptible entre les exemples analysés dans la langue de départ et la langue d'arrivée est la tendance de la traductrice à expliciter davantage les nouvelles traduites, à donner plus de détails. Nous avons pu observer les additions que Béatrice Commengé s'était permises pour interpréter les phrases du texte source. Si, dans certains cas, le recours aux additions se justifiait par les contraintes linguistiques ou culturelles, il apparaît cependant que, dans d'autres, les additions ne relèvent que de la volonté de la traductrice.

L'intervention de la traductrice est liée non seulement à son *habitus* de traductrice mais à son *habitus* d'auteure. Dans un tel cas, pouvons-nous dire que ce type d'intervention se détache de la signifiante du texte source ? Béatrice Commengé semble consciente de sa responsabilité de traductrice. La traductrice est une intermédiaire active qui ne transmet pas le sens du texte source de façon passive. Mais s'efface-t-elle ? S'impose-t-elle ? Respecte-t-elle les limites du texte ? Cède-t-elle à la tentation de recréer l'œuvre ? Autrement dit, tend-elle à respecter la signifiante du texte source ou tend-elle à imposer une signifiante qui lui est propre en perdant de vue que ce n'est pas **son** texte ?

Que Béatrice Commengé choisisse de modifier la syntaxe d'une phrase, de supprimer un mot, une phrase, d'en ajouter ou de fusionner des groupes nominaux pour mieux développer la pensée de l'auteure dans une autre partie du texte, reste concevable et acceptable. Il est entendu que l'on ne traduit jamais mot à mot et cela parce que la langue de départ, autant que celle d'arrivée, ont suivi des cours historiques différents. Elles sont manipulables et il est possible de les travailler tant que les changements de la

traductrice restent en relation avec le texte source et le message qu'il véhicule. Mais où est l'intérêt d'ajouter ou de supprimer des phrases ? Cela ne peut pas se limiter au seul plaisir que s'offre la traductrice de laisser une empreinte personnelle dans sa traduction.

Le texte américain semble en effet simple, mais on se heurte très rapidement à toutes sortes de problèmes (fidélité au texte source, limitation des répétitions, emploi d'un autre mot à la place du plus évident) qui constituent le projet de traduction de Béatrice Commengé.

Il est difficile de dire d'un traducteur qu'il est cibliste (target-oriented), même si nous pensons que Commengé l'est plus dans certains passages, ou sourcier (source-oriented). En outre, à cause des exigences linguistiques et culturelles de la traduction, Béatrice Commengé n'a pas toujours la possibilité de trancher entre une démarche cibliste ou sourcière. Nous pouvons dire que le texte traduit présentera toujours ces deux dimensions, lui permettant d'ailleurs de répondre aux attentes du lecteur cible sans pour autant changer les déterminants linguistiques et culturels du texte de départ, déterminants qui symbolisent le texte source.

Il est possible de traduire un auteur en exprimant son point de vue, mais pour transmettre son langage, il faut aussi traduire sa manière de voir les choses, sa vision du monde, et également la façon dont il les extériorise. Quel que soit le registre utilisé, le traducteur doit s'assurer d'appliquer le même registre dans la langue cible. Il s'agit donc de reproduire une œuvre comme si on la re-produisait dans une autre langue ; tel le travail qu'effectuerait un copiste, il s'agit d'imiter l'auteur. Et il y a une dimension créative dans cet effort. En retrouvant cet élan créateur, le traducteur sera à même d'inventer un équivalent. Ce dynamisme entraîne une appropriation de la culture source

et, dans un tel cas, un traducteur expérimenté essaiera de ne pas dénaturer la langue dans laquelle il traduit, mais tentera de formuler dans sa langue les correspondances du texte source, afin d'obtenir un texte traduit, qui soit comparable au texte source. Et il est possible que le texte traduit soit préférable au texte source.

Béatrice Commengé situe les nouvelles dans le contexte français compte tenu du travail sur la langue et sur la façon de penser exprimée par l'auteure dans sa propre langue. Commengé positionne les nouvelles qu'elle traduit dans le contexte de l'écriture érotique féminine française des années 70 et les introduit dans la tradition érotique française, en appliquant les structures canoniques en cours qui permettent de faire passer le message.

La traduction est assujettie au texte source, mais elle extériorise sa propre finalité. En traductologie, les additions et les omissions sont considérées comme des défauts de traduction⁴. Dans notre situation, il s'agit de traduction littéraire, où le traducteur sélectionne les segments appropriés en fonction du lectorat et de l'*illusio* visés.

Nous savons que toute traduction est animée par une idéologie, c'est-à-dire l'ensemble des croyances, des doctrines philosophiques, religieuses, politiques, sociales propres à une époque, une société, une classe et qui dirige ses actions. La traduction se révèle être le point où se dévoile l'enjeu idéologique qui servira à valider et à garantir le prestige du genre. Quel rôle joue la création de la traduction du recueil de nouvelles de Nin sur le plan social ? Nous pouvons parler de promotion de l'écriture érotique féminine. La traduction installera l'écriture érotique féminine par rapport à la langue

⁴Jean Delisle, *et al.* (1999, p. 60) définissent l'omission comme « une faute de traduction qui consiste à ne pas rendre dans le texte d'arrivée un élément de sens du texte de départ, sans raison valable » et l'addition comme « une faute de traduction qui consiste à introduire de façon non justifiée dans le texte d'arrivée, des éléments d'informations superflus ou des effets stylistiques absents du texte de départ » (1999, p. 10).

dominante des auteurs masculins et illustrera la légitimation du langage et de l'écriture érotique féminine comme appartenant à la langue canonique ayant les mêmes valeurs que la langue dominante des auteurs masculins. Dans ce sens, nous pouvons dire que l'apparition de cette traduction réhabilite la littérature érotique écrite par les femmes.

Le contexte socio-historique a pu influencer sur les choix effectués par la traductrice qui n'était peut-être pas habituée à voir un langage symbolisé dans un roman érotique. Au demeurant, l'éditeur a certainement donné son avis en ce qui concerne les traductions.

L'efficace du discours (fondé sur le capital symbolique de l'auteure) traduit auprès du public cible est attachée à la notoriété de l'auteure. Nous savons que Nin est connue des intellectuels français, qu'elle a énormément contribué au mouvement féministe par ses écrits et les conférences auxquelles elle a participé. Assurément, Nin était une artiste reconnue, dont la réputation avait dépassé les frontières américaines. Afin que son œuvre soit légitimée, il est indispensable que cette œuvre soit reconnue comme américaine.

Au-delà des contraintes imposées par l'institution littéraire, la langue est particularisée par les exigences historiques, politiques et culturelles. Le traducteur doit non seulement avoir une compétence littéraire lui permettant d'interpréter et de se représenter le texte source, mais il doit connaître la culture et les pratiques que cette littérature symbolise. Il est peut-être le résultat des préconceptions de la traductrice, habituée à une littérature érotique s'exprimant dans des termes à l'occasion plus érotiques que ceux qu'emploie Nin. Nous pourrions également discerner une adaptation inconsciente mais réelle à un lectorat spécialisé plutôt qu'à un lectorat traditionnel. Ces

observations pourraient nous aider à comprendre certains choix de Béatrice Commengé, par exemple, le remplacement d'une expression implicite par une expression explicite, comme dans « suddenly she opened the kimono, took his head between her hands, placed it on her sex for his mouth to feel » rendu par « soudain, elle ouvrit le kimono, prit la tête de Pierre dans ses mains et la plaça contre son sexe pour qu'il sente sa toison sous ses lèvres ».

Les références socioculturelles sont importantes et, grâce à elles, le lectorat source est en mesure d'identifier l'univers des protagonistes des récits. Toutefois, un certain nombre de remarques ont été dégagées de l'analyse contrastive des textes sources et traduits. Tout d'abord, la traductrice n'a pas cherché à changer les indices culturels puisqu'ils sont connus des lecteurs français. Le lecteur peut également situer le récit dans un espace géographique et historique, grâce au langage utilisé et aux noms des lieux présentés dans le récit. Pour cette raison, l'idéal est que le lecteur francophone soit également en mesure de garder la même position grâce aux indices culturels et sociaux maintenus par la traductrice. Nous avons pu voir que certaines des nouvelles étaient très riches en connotations et en références à la culture française. À partir de ce principe et compte tenu des changements effectués, nous avons constaté des traits liés à la représentation des repères socioculturels, aux omissions, aux additions, aux changements de sens, à la lisibilité par rapport au texte source. Béatrice Commengé est restée fidèle au style du texte source, dans la mesure où elle a conservé sa structure. Comme nous l'avons vu, sa traduction comporte un assez grand nombre d'omissions et d'additions. Elle a réussi à traduire les nouvelles tout en les laissant dans leur univers

d'origine, en reconduisant le lecteur vers cette communauté d'artistes américains vivant en France dans les années 20.

Béatrice Commengé a produit une traduction relativement fidèle en s'appuyant sur la situation de communication du texte d'arrivée et sur le contexte. Elle a réussi à atteindre un équilibre entre une traduction sourcière et cibliste. Nous nous sommes aperçu que plusieurs méthodes permettent de mener à bien l'opération traduisante et que la traductrice est seule responsable de ses choix stylistiques qui, dans la mesure du possible, doivent se conformer à l'*illusio* (c'est-à-dire l'adhésion au jeu érotique et à l'écriture de Nin) produite par le texte de départ. Les stratégies dont se sert la traductrice pourraient se justifier de cette manière : il est question de textes appartenant au champ érotique dont la traduction nécessite une certaine sensibilité garantie par l'*habitus* acquis par la pratique de la lecture dans le champ spécifique. Toute traduction permet de confronter deux cultures et dans un tel cas, la culture d'accueil risque d'être modifiée, elle sera enrichie par une idéologie nouvelle venant de la culture source. Béatrice Commengé a intégré le récit dans le cadre littéraire français bien que ce livre soit profondément ancré dans la littérature américaine. Un lecteur comprendra facilement ce texte, car Béatrice Commengé a parfois été explicite. Le contexte historique et culturel du pays traducteur a une influence évidente sur la traduction, mais diffère selon les époques. Le contexte culturel inclut plusieurs domaines :

- la culture du traducteur ;
- sa conception de la littérature et de la traduction ;
- la langue de son époque avec tous les changements qu'elle subit régulièrement.

Béatrice Commengé a su s'approprier assez correctement l'œuvre de Nin pour la mettre au service du français.

La traduction idéale garantit la reconstitution de la forme et du contenu, c'est-à-dire la langue et le discours. Georges Mounin et Jean-René Ladmiral renvoient à une traduction dont le principe consiste à aller dans le sens du lecteur, en lui présentant un texte compréhensible, dépourvu d'étrangeté, en y effaçant l'exotisme que pourrait présenter le texte original, et dans lequel la distance entre le texte source et le récepteur a été réduite, permettant ainsi la translation du signifié du texte.

e. La notion d'homologie en traduction

La relation de parenté qui existe entre une traduction et sa source est d'un genre particulier. [...] Dans l'aspect transformateur de l'opération traduisante, l'accent est à mettre sur les déterminations de tous ordres qui font que la signifiante du texte source se trouve ré-exprimée dans le texte cible. Apparu dans le champ source et produit du champ source, le texte tire ses traits de ce dernier (Gouanvic, 2007, p. 69).

Dans *choses dites*, Bourdieu écrit :

L'homologie peut être décrite comme une ressemblance dans la différence. Parler d'homologie entre le champ politique et le champ littéraire, c'est affirmer l'existence de traits structurellement équivalents [...] dans des ensembles différents (1987, p. 167-168).

Jean-Marc Gouanvic écrit pour sa part :

Le principe d'homologie de Bourdieu implique un ordre de phénomènes qui diffère des phénomènes linguistiques, bien qu'il inclue l'ordre linguistique dans sa problématique générale ; l'homologie dont parle Bourdieu est sociologique (Gouanvic, 2007, p. 69).

Il est indispensable d'examiner l'importance pour la traduction de reproduire pour le lecteur cible ce que reflétait le texte source pour son lectorat, ou alors voir si la traduction est un moyen qui permet à ses lecteurs d'adhérer au texte source sans tenter

d'effacer ou de compenser la distanciation sémiotique liée au temps. L'analyse contrastive confirme le projet de la traductrice d'un bien-traduire qui demeure pourtant toujours inachevé. Le principe d'homologie s'établit sur la formule selon laquelle le texte A est l'analogue du texte B. Nous pouvons dire que le texte source doit donner lieu chez son lectorat à ce que le texte original provoquait chez le sien. C'est pourquoi toute la réflexion traductologique consiste à analyser le fait que le texte traduit est maintenant un nouveau texte parce qu'il s'insère dans un rapport homologique et reproduit pour son lectorat ce que le texte source produisait pour le sien. Deuxièmement, dans quelle mesure le texte traduit peut exprimer pour le lecteur cible une *illusio* semblable à celle du lecteur source, et faudrait-il que la traduction permette au lectorat envisagé de comprendre ce que représentait le texte source pour le lectorat source ? Dans un premier cas, la traduction peut être envisagée comme une illustration fidèle de la relation d'homologie, la relation qui unit le texte source à son lectorat étant comparable à celle qui rapproche le texte cible au sien ; dans un tel cas, la traduction apparaît comme un nouveau discours étoffé par une nouvelle formulation. La seconde perspective, en revanche, modifie légèrement le principe d'homologie en estimant que le lecteur cible doit, par le texte traduit, accéder aux images du texte source que le lectorat source pouvait aborder sans l'intervention de la traductrice, restituant ainsi un discours original qui se trouve corrigé par la traduction. La première option se base sur un mouvement enfermé dans une structure antérieure à celle à laquelle la traduction appartient et d'où elle est issue, par opposition à la deuxième option qui se base sur une structure qui rétablit les forces du texte source. Dans les deux cas de figure, l'adaptation se construit autour de trois vecteurs : le texte, le lectorat et la traduction qui effectue la

transition. C'est la raison pour laquelle, dans le premier cas, le texte cible s'inscrit dans un espace sémiotique contemporain à celui de son lectorat le renvoyant ainsi au concept d'annexion de Meschonnic, d'assimilème de Gouanvic, alors que, dans le second cas, le texte cible transporte le lecteur vers l'espace d'apparition du texte cible (c'est la pratique du décentrement de Meschonnic ou de dissimilème selon Gouanvic).

[...] le lien qui lie la traduction au champ source est oblitéré dans et par l'opération de traduction : le texte est décontextualisé du champ source et déshistoricisé, puis re-contextualisé et réhistoricisé dans le champ cible selon les déterminations différentes, mais qui peuvent entretenir des relations homologues avec le champ source (Gouanvic, 2007, p. 23).

Les différentes remarques que nous permettent d'établir les réflexions menées jusqu'alors nous font penser que le texte source est un ensemble clos et dynamique au sein duquel s'exercent des tensions dont la création est régie par des règles lexicales et discursives.

La consistance qui s'installe grâce à l'équilibrage de ces tensions permet à la traductrice d'interagir avec chaque élément et d'assurer l'*illusio* du texte. L'objectif de la traductrice est de conduire le lecteur cible vers le texte source, ou bien d'amener le texte source au lecteur cible. Les procédés utilisés par celle-ci visent à mettre en place une démarcation à l'aide de la traduction qui permet, en agissant directement sur le texte, de revendiquer le statut de traduction en invitant le lecteur à apprécier les processus employés et grâce auxquels la traductrice prétend permettre à son lectorat d'accéder au texte cible ainsi qu'au texte de départ. La nécessité pour la traductrice de reformuler le texte dévoile son identité, sa cohésion et sa cohérence. Pourtant, si le texte source conditionne la traduction, la traductrice participe également à la production du sens de par son *habitus*.

Dans quelle mesure l'environnement culturel et sémiotique de la traductrice lui dicte-t-il de traduire le texte source pour que le lecteur cible expérimente la même *illusio* que le lecteur source ? La traduction va au-delà du texte source et elle ignore ses résistances. Dans les segments où la traduction est impossible, elle remanie en adaptant, méthode par laquelle le texte cible acquiert une représentation intrinsèque de son environnement et devient donc très efficace. D'un autre côté, face à l'intraduisible, c'est-à-dire la possibilité de rendre dans les mots le style de Nin, la traductrice choisit l'omission, l'addition, afin de promouvoir une traduction qui soit à la fois une adaptation de la forme du texte mais également une adaptation de la résonance culturelle du texte dans lequel s'extériorisent les traits culturels spécifiques à son époque.

L'emprise de la traductrice sur le texte se confirme par la tournure stylistique de la traduction qui se situe dans une logique de simplification qui se matérialise par le mélange linguistique réalisé par la traductrice. Béatrice Commengé semble être prisonnière du formalisme linguistique caractéristique de deux compositions dissemblables et normalisé par un système de signification qui cherche cependant à se libérer de l'asservissement de la langue pour proposer au lectorat cible un texte hétérogène amélioré grâce à l'usage que la traductrice fait des caractéristiques de la langue source.

Les choix de la traductrice sont axés vers le maintien de la cohérence originaire du texte en conservant la signifiante dénotative des faits culturels qui indique une sensation d'étrangeté réelle. Ces faits sont nombreux : la description des relations et

surtout des thèmes et des discours érotiques unissant les protagonistes, l'allusion au comportement moral et social où le texte a été produit.

La traduction affichant une image ethnocentrique d'une ré-énonciation produite compte tenu du lectorat visé et de l'intention de la traduction, nous pouvons voir que la traductrice intervient directement sur l'*illusio*, les réseaux signifiants du texte source, afin de l'assimiler à l'environnement du lectorat cible et de le doter d'une cohérence qui respecte les références sémiotiques de la société qui a produit la traduction.

IV. Conclusion

La problématique de notre étude avait pour nature de faire ressortir la manière dont le texte d'arrivée se range dans une relation d'identité et d'altérité dans son rapport au texte de départ dont il résulte.

La traductrice a usé de méthodes qui lui ont permis d'exprimer sa vision dans la traduction, tout en y soumettant son interprétation du texte source. Celle-ci se manifeste par la tournure que prend le texte vers une interprétation précise, résultant de choix indécélables par le lecteur cible. Béatrice Commengé s'est efforcée d'orienter la réception du texte source en lui octroyant des valeurs absentes de l'original et conformes à l'idéologie environnante ; dans ce cas, le texte réussit à trouver une place au sein de la culture d'accueil. La traduction se confirme alors en tant que pratique socioculturelle.

Nous serions tentés d'apporter notre contribution à la définition de l'opération traduisante à partir de ces modes d'actions sur le texte et nous dirions qu'elle consiste à offrir aux lecteurs les moyens de prendre part à l'*illusio* du texte grâce à une médiation directe ou par des suggestions stylistiques.

L'étude présentée nous a permis de rapprocher les deux vecteurs problématiques annoncés en introduction, en rendant possible, par l'analyse des traductions des nouvelles de *Delta of Venus*, le rapprochement textuel et l'approche traductologique des textes, vers une conception socioculturelle de la traduction.

La traductrice s'est, par l'adaptation, l'explicitation, l'implication, des omissions, des additions, mise au service du lecteur, du moins le pense-t-elle. Béatrice Commengé a ses raisons pour utiliser ces procédures de traduction. Ce sont elles que l'on utilise quand on se veut plutôt cibliste, au service de la culture d'accueil. Il est indéniable que l'*habitus* de Commengé-écrivaine a débordé sur l'*habitus* de Commengé-traductrice et c'est à certains moments l'écrivaine qui a saisi la plume de la traductrice.

Comment la théorie de Bourdieu est-elle interprétable en traductologie ?

La sociologie de Bourdieu est indispensable dans la mesure où les textes traduits sont des productions socio-historiques dont l'analyse traductologique doit forcément être approfondie. C'est ce que permet de faire Bourdieu avec les notions de champ, d'*habitus*, de capital et d'*illusio*.

Pierre Bourdieu [...] montre que les faits culturels ne sont pas régis par des réalités ou bien externes, ou bien internes. Pour rendre compte des faits culturels, il rejette le modèle de pensée binaire, en affirmant de façon répétée que la culture est une pratique qui ne connaît ni intérieur, ni extérieur, et dont la logique est ailleurs [...]. Avec les notions de champ, d'*habitus*, de capital et d'*illusio*. [...], Bourdieu élabore une philosophie de l'action en édifiant une relation

fondamentale et intrinsèque entre la trajectoire sociale de l'agent, (fondée sur les dispositions incorporées, ou *habitus*, de l'agent) et sur les structures objectives (spécifiées sous forme de champs). Dans cette relation, la trajectoire sociale (formée à partir des dispositions de l'*habitus*) contribue à structurer les champs qui, en retour, structurent l'*habitus*. Les notions de champ, d'*habitus*, de capital et d'*illusio* tissent entre elles des liens essentiels, de sorte que les unes ne peuvent être définies sans les autres (Gouanvic, 2007, p. 169-170).

Comment Béatrice Commengé a-t-elle effectué la traduction ? Nous sommes conscients que la traduction est affaire de réflexion et de symétrie et qu'elle risque sans cesse l'imprécision. L'utilisation d'assimilèmes et de dissimilèmes est incontournable si on veut se mettre au service du lecteur. Il est évident que, partout dans la traduction, Béatrice Commengé a voulu transmettre, autant que possible, le style du texte source. La traduction a pour nature de servir l'auteur et le lecteur. En choisissant de servir le lecteur, le traducteur est déterminé à lui fournir un texte satisfaisant dans sa langue ; il convient alors de se conformer aux normes grammaticales, lexicales et stylistiques du français et de maintenir les caractéristiques du texte source. Si la traductrice choisit de servir l'auteure, il devra reprendre l'œuvre telle que Nin l'a articulée (le style, l'esprit, le contenu, l'effet), et surtout éviter d'adapter le texte source au contexte cible.

Quelle est l'attitude à adopter dans le sens où le texte traduit doit avoir le même impact sur le lecteur source ? L'étude des nouvelles nous a permis de constater que la traductrice peut faire preuve de créativité lorsque l'auteure du texte source exagère certaines actions. Il n'était pas possible de traduire littéralement et fidèlement certaines phrases de Nin. Béatrice Commengé a choisi d'enrichir le texte par ses additions, de clarifier les signifiants : « his mouth opened with the suspense » est traduit par « il ouvrit la bouche, dans cette douloureuse attente » ; « then, as her tongue began to move

and the small penis grew larger... » est traduit par « puis à mesure que la langue de la femme remuait et que son sexe grossissait... ».

La traduction de l'*illusio* reproduit-elle le texte original ou produit-elle un autre texte doté d'une *illusio* particulière ? Si l'*illusio* est recréée à partir d'un langage expressif, naturel et que les valeurs de la culture cible sont retransmises dans le texte, nous nous retrouvons dans une situation de dissimilation. Commengé enrichit tout en simplifiant le texte cible et en utilisant un vocabulaire et une prose à la fois explicite et claire. Nous pouvons dire que les raisons pour lesquelles la traduction de Commengé a connu un tel succès proviennent de sa stratégie traduisante et de l'usage qu'elle fait des dissimilèmes. Pour Venuti, aucune traduction ne peut jamais équivaloir le texte source. Béatrice Commengé arrive toutefois à produire une version du texte source, version qui permet de réimplanter les déterminants de la culture cible. Mais il n'y a pas que la culture qui joue un rôle dans le processus de domestication ; il y a aussi l'*habitus* du traducteur.

La traduction de Commengé ôte la part de mystère, l'aspect ésotérique du texte source. Elle se montre plus explicite pour aboutir à un équilibre érotique. Lorsque Nin use de sous-entendus, d'insinuation, d'hésitation, la traduction de Béatrice Commengé semble parfois corriger le texte. L'utilisation d'un langage approprié met en évidence les caractéristiques du texte original qui se rapporte faiblement à ce qui pourrait avoir été les pratiques sexuelles de cette époque dans certaines strates sociales.

Des éléments imprécis dans la version source sont renforcés dans la version de Commengé par l'utilisation des mots français qui stimulent la sexualité. L'interprétation par Commengé de Nin, alors, est très imprégnée de ses expériences propres qui reflètent le goût et la disposition du public français à l'époque où le texte est traduit.

Grâce au concept d'*habitus*, nous avons pu dégager l'intervention de la traductrice sur le texte, par l'adaptation des éléments du texte source ou bien par la représentation de segments interprétatifs absents du texte source dont la visée est d'orienter la réception du texte cible par le lectorat cible. Le sens du texte source est ainsi renouvelé par le texte cible et vise à offrir une nouvelle vision du phénomène interprétatif.

Le point de départ d'une traduction est basé sur « la relation entre un *habitus* et un champ » (Bourdieu, 1992, p. 142). Le traducteur devient un intermédiaire qui permet de faire passer un raisonnement, une pensée qui se répercutent dans la traduction. Bourdieu « établit [...] un lien fondamental entre les actions et les intérêts, entre les pratiques des agents et les intérêts qu'ils poursuivent plus ou moins sciemment, tout en rejetant en même temps l'idée que ces intérêts soient toujours strictement économiques » (Bourdieu, 1992, p. 288). En littérature, le résultat d'une rencontre entre un texte et son public se traduit donc par un intérêt qui se veut avant tout symbolique et, accessoirement, économique.

La théorie de Bourdieu permet d'effectuer une analyse historique étudiant les transformations effectuées dans les textes pendant l'opération traduisante. Cette analyse nous a permis de montrer, entre autres, comment un récit érotique d'origine étrangère

peut être adapté à la culture cible et peut imprimer des modèles socio-sémiotiques au champ érotique cible.

Ainsi, la traduction est le moyen privilégié qui a permis à Anaïs Nin d'obtenir légitimité et consécration en littérature. Pour une écrivaine comme Nin qui se retrouve dans une position de dominée, il s'est agi de lutter pour obtenir une reconnaissance et s'imposer, comme c'est certes le cas de tout écrivain, mais en imposant tout spécialement sa vision du monde féminine. C'est la traduction des nouvelles d'Anaïs Nin en français qui lui apporte cette légitimité, contre les canons de l'érotisme masculin, et elle aura marqué une date clé dans le champ de l'érotisme au féminin. Quels que soient donc les défauts de la traduction de Béatrice Commengé, quelle que soit sa manière parfois ethnocentrique et conventionnelle de traduire, l'essentiel des récits de Nin est bel et bien passé, et cette manière rend compte de la poétique érotique d'Anaïs Nin, toute entière tournée vers une certaine conception de la féminité.

BIBLIOGRAPHIE

I. Bibliographie primaire

A) Œuvres originales d'Anaïs Nin

D.H. Lawrence: An unprofessional Study, Paris, Black Manikin, 1932.

House of Incest, Paris, Obelisk, 1936.

The Winter of Artifice, Paris, Obelisk, 1939.

Winter of artifice, New York, Gemor Press, 1942.

Under a glass bell, New York, Gemor Press, 1944.

Realism and reality, New York, Alicat Book Store, 1946.

Ladders to fire, New York, E.P. Dutton, 1946.

On writing. Hanovre, NH, Daniel Oliver Associates, 1947.

Children of the albatross, New York, E.P. Dutton, 1947.

The four-chambered heart, New York, Duell, Sloan et Pearce, 1950.

A spy in the house of love, New York, British book centre, 1954.

Solar barque, New York, Anaïs Nin, 1958.

Cities of the interior, Denver, Swallow, 1959.

Seduction of the Minotaur, Denver, Swallow, 1961.

Collages, Denver, Swallow, 1964.

The diary of Anaïs Nin. Volume I (1931-1934), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1966.

Volume II (1934-1939), 1967.

Volume III (1939-1944), 1969.

Volume IV (1944-1947), 1971.

Volume V (1947-1955), 1974.

Volume VI (1955-1966), 1977.

Volume VII (1966-1974), 1980.

Linotte, the early diary of Anaïs Nin, Volume I (1914-20), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

Volume II (1920-1923), 1982.

Volume III (1923-1927), 1983.

Volume IV (1927-1931), 1985.

Henry and June: from a journal of love, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

Incest: from a journal of love. The unexpurgated diary of Anaïs Nin, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1992.

Fire : from a journal of love, San Diego, New York, Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1995.

A literate passion (with Henry Miller), San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1987.

Nearer the moon : from a journal of love (1937-1939), San Diego, New York, Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1996.

Delta of Venus, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

Little Birds, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

In favour of the sensitive man, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

The novel of the future, New York, Macmillan, 1968.

B) Œuvres d'Anaïs Nin en traduction française

La maison de l'inceste. Traduction de Le GALL-TROCMÉ. Paris, La Table ronde, collection de l'Herne, 1964. Traduction de *House of Incest*, 1936.

Une espionne dans la maison de l'amour, Les cités intérieures. Traduction de LAUREL, Anne. Paris, Stock. 1964. Traduction de *A spy in the house of love*, 1954.

Le roman de l'avenir. Traduction de VAN DER ELST, Marie-Claire. Paris, Stock, 1973.
Traduction de *The novel of the future*, 1968.

La séduction du minotaure. Traduction de METZER, Anne. Paris, Stock, 1974.
Traduction de *Seduction of the minotaur*, 1961.

Un hiver d'artifice. Traduction de JANVIER, Elizabeth. Paris, Des femmes, 1978.
Traduction de *Winter of artifice*, 1942.

D.H. Lawrence : une étude non professionnelle. Traduction de ARGAUD, Elise. Paris, Rivages, 2003. Traduction de *D.H. Lawrence : An unprofessional study*, 1932.

Alice et autres nouvelles. Traduction de DEFOSSÉ, Alain. Paris, La Musardine, 1999.
Traduction de *White stains*, 1995.

Cahiers secrets : Henry and June (octobre 1931-octobre 1932). Traduction de COMMENGÉ, Béatrice. Paris, Stock, 1987. Traduction de *Henry and June : from a journal of love*, 1986.

Vénus Erotica. Traduction de COMMENGÉ, Béatrice. Paris. Le livre de poche/Stock, 1978. Traduction de *Delta of Venus*, 1977.

Les petits oiseaux. Traduction de COMMENGÉ, Béatrice. Paris, Stock, 1980.
Traduction de *Little birds*, 1979.

La cloche de verre. Traduction de JANVIER, Elizabeth. Paris, Des femmes, 1975.
Traduction de *Under a glass bell*, 1944.

Les enfants de l'albatross. Traduction de JANVIER, Elizabeth. Paris, Stock, 1987.
Traduction de *Children of the albatross*, 1947.

Les chambres du cœur. Traduction de JANVIER, Elizabeth. Paris, Stock, 2003.
Traduction de *The four-chambered heart*, 1950.

Journal d'une fiancée (1920-1923). Traduction de COMMENGÉ, Béatrice. Paris, Stock, 1984. Traduction de *The early diary of Anaïs Nin (1920-1923)*, 1982.

Journal d'une jeune mariée : les jeunes années (1923-1927). Traduction de COMMENGÉ, Béatrice. Paris, Stock, 1986. Traduction de *The early diary of Anaïs Nin (1923-1927)*, 1983

Journal d'enfance (1914-1919). Traduction de VAN der ELST, Marie-Claire. Paris, Stock, 1978. Traduction de *Linotte : the early diary of Anaïs Nin (1914-1920)*, 1978.

Être une femme. Traduction de COMMENGÉ, Béatrice. Paris, Stock, 1978. Traduction de *In favour of the sensitive man*, 1976.

Journal (1931-1934). Traduction de VAN der ELST, Marie-Claire. Paris, Stock, 1969.
Traduction de *The diary of Anaïs Nin*, 1966.

Journal (1939-1944). Traduction de VAN der ELST, Marie-Claire. Paris, Stock, 1971.
Traduction de *The diary of Anaïs Nin*, 1969.

Journal (1947-1955). Traduction de VAN der ELST, Marie-Claire. Paris, Stock, 1974.
Traduction de *The diary of Anaïs Nin*, 1974.

Journal (1955-1966). Traduction de VAN der ELST, Marie-Claire. Paris, Stock, 1979.
Traduction de *The diary of Anaïs Nin*, 1977.

Journal (1966-1974). Traduction de COMMENGÉ, Béatrice. Paris, Stock, 1982.
Traduction de *The diary of Anaïs Nin*, 1980.

Correspondance passionnée. Traduction de COMMENGÉ, Béatrice. Paris, Stock, 1989.
Traduction de *A literate passion (with Henry Miller)*, 1987.

Le feu. Tiré du Journal de l'amour : journal inédit et non expurgé des années 1934-1937. Traduction de COMMENGÉ, Béatrice. Paris, Stock, 1997. Traduction de *Fire: from a journal of love*, 1995.

Inceste : tiré du Journal de l'amour, journal inédit et non expurgé des années 1932-1934. Traduction de COMMENGÉ, Béatrice. Paris, Le Livre de poche, 1996.
Traduction de *Incest : from a journal of love, The unexpurgated diary of Anaïs Nin*, 1992.

Comme un arc-en-ciel, journal inédit et non expurgé des années 1937-1939. Traduction de COMMENGÉ, Béatrice. Paris, Stock, 1999. Traduction de *Nearer the moon*, 1996.

II. Bibliographie secondaire

A) Œuvres théoriques (traductologie et domaines connexes)

ADKINS, Lisa et SKEGGS, Beverley (2004). *Feminism after Bourdieu*. Oxford, UK ; Malden, MA, Blackwell Pub./Sociological Review.

BALLARD, Michel (1995). *Relations discursives et traductions*. Lille, Presses universitaires de Lille.

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

- _____ (1995). *Pour une critique des traductions. John Donne*, Gallimard.
- BOUNFOUR, Abdellah et REGAM, Abdellah (2001). *Littérature et traduction : traduire la subjectivité*. Paris, L'Harmattan.
- BOURDIEU, Pierre (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris, Seuil.
- _____ (1994). *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*. Paris, Seuil.
- _____ (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.
- _____ (1992). *Réponses*. Paris, Seuil.
- _____ (1984). *Questions de sociologie*. Paris, Les éditions de minuit.
- GOUANVIC, Jean-Marc (1999). *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras, Artois Presses Université.
- _____ (2007). *Pratique sociale de la traduction. Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)*. Artois Presses Université.
- GOLDMANN, Lucien (1955). *Le dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris, Gallimard.
- LEDERER, Marianne (1994). *La traduction aujourd'hui – Le modèle interprétatif*. Paris, Hachette, Collection F/Références.
- LEFEBVE, Maurice (1971). *Structure du discours de la poésie et du récit*. Neuchâtel, Éditions de la Baconnière.
- LAKOFF, T., Robin (1975). *Language and Woman's place*. New York, Harper and Row.
- LEFEVERE, André (1975). *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Assen, Van Gorcum.
- _____ (1992). *Translating, Rewriting and the Manipulation of Literature*. London and New York: Routledge.
- De LOTBINIERE-HARWOOD, Susanne (1991). *Re-belle et infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin*. Les éditions du remue-ménage/Women's Press.

MERKLE, Denise, dir. (2002). « Censure et traduction dans le monde occidental. Censorship and translation in the western world », *TTR*, Vol. XV, n°2, 2^e semestre.

MESCHONNIC, Henri (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse (France), Éditions Verdier.

MILLY, Jean (1992). *Poétique des textes*. Paris, Nathan.

MOUNIN, George (1963). *Problèmes théoriques de la traduction*. Paris, Gallimard.

MUNDAY, Jeremy (2001). *Introducing translation studies : theories and applications*. Londres, New York, Routledge.

NOUSS, Alexis, dir. (2001). « Antoine Berman aujourd'hui. Antoine Berman for our time ». *TTR*, Vol. XIV, n°2, 2^e semestre.

PICHOIS, Claude et ROUSSEAU, André-M. (1967). *La littérature comparée*. Paris, A. Colin.

OSÉKI-DÉPRÉ, Inès (1999). *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris, Colin.

SIMON, Sherry (1995). *Culture in Transit. Translating the literature of Quebec*. Montréal, Véhicule Press.

TODOROV, Tzvetan (1978). *Les genres du discours*. Paris, Seuil.

TOURY, Gideon (1995). *Descriptive translation studies*. Amsterdam, John Benjamins.

VAN HOOFF, Henri (1989). *Traduire l'anglais. Théorie et pratique*. Paris, Duculot.

VENUTI, Lawrence, (1994). *The translator's invisibility*. London, New York: Routledge.

B) Œuvres sur Anaïs Nin

BAIR, Deirdre (1995). *Anaïs Nin. A biography*. New York, G.P. Putnam's son.

EVANS, Oliver (1968). *Anaïs Nin*. Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois university press.

FITCH, Noël Riley (1993). *Anaïs: the erotic life of Anaïs Nin*. Boston, Little, Brown and Company.

HINZ, Evelyn J. (1975). *A woman speaks. The lectures, seminars, and interviews of Anaïs Nin*. Chicago, The Swallow Press Inc.

_____ (1971). *The mirror and the garden. Realism and reality in the writings of Anaïs Nin*. New York, Harcourt Brace Jovanovich.

JASON, Philip K. (1996). *The critical response to Anaïs Nin*. Critical responses in arts and letters, Number 23. Westport, Connecticut, Cameron Northouse, series adviser, Greenwood Press.

_____ (1973). *Anaïs Nin reader*. Chicago, The Swallow Press Inc.

_____ (1993). *Anaïs Nin and her critics*. Camden House.

KNAPP, L. Bettina (1978). *Anaïs Nin*. New York, Frederick Ungar Publishing Co.

NALBANTIAN, Suzanne (1997). *Anaïs Nin. Literary perspectives*. New York, St. Martin's Press.

PAINE, Sylvia (1981). *Beckett, Nabokov, Nin. Motives and modernism*. Port Washington, NY, Kennikat Press.

RICHARD-ALLERDYCE, Diane (1998). *Anaïs Nin and the remaking of self. Gender; Modernism, and Narrative Identity*. Dekalb, Northern Illinois University Press.

SALVATORE, Anne T. (2001). *Anaïs Nin's narratives*. Gainesville, University Press of Florida.

TOOKEY, Helen (2003). *Anaïs Nin, fictionality and femininity*. Oxford, Oxford University Press.

C) Œuvres érotiques

ALEXANDRIAN, Saranne (1977). *Les libérateurs de l'amour*. Paris, Seuil.

ATKINS, John Alfred (1975). *Le sexe dans la littérature : ou De la pulsion érotique en littérature*. Paris, Buchet/Chastel.

BATAILLE, Georges (1967). *Histoire de l'œil*. in Pauvert Jean-Jacques, dir. (1995).

CHARPIER, Jacques dir. (1960). *Anthologie de la littérature érotique*. Strasbourg, Éditions Brocéliande.

CLELAND, John (1749). *Fanny Hill*. in Charpier, Jacques, dir. (1960).

CRYLE, Peter (1994). *Geometry in the boudoir. Configurations of French erotic narrative*. Ithaca, N.Y., Cornell University Press.

- FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité*. Paris, Gallimard.
- GUIRAUD, Pierre (1978). *Dictionnaire historique, stylistique, étymologique de la littérature érotique : précédé d'une introduction sur les structures étymologiques du vocabulaire érotique*. Paris, Payot.
- HOLLIER, Denis (1974). *La prise de la Concorde. Essais sur George Bataille*. Paris, Gallimard.
- HUGHES, Alex et INCE, Kate (1996). *French erotic fiction. Women's writing, 1880-1990*. Oxford, Washington D.C., Berg.
- LOUIS, René (1974). *Le roman de la rose. Essai d'interprétation de l'allégorisme érotique*. Paris, H. Champion.
- MILLER, Henry (1934). *Tropic of cancer*. Paris, Obelisk.
- MONTGOMERY, Harford Hide (1964). *A History of pornography*. Londres, Heinemann.
- PAUVERT, Jean-Jacques dir. (1995). *Anthologie historique des lectures érotiques. De Guillaume Apollinaire à Philippe Pétain*. Paris, Stock/Spengler.
- SULLEROT, Evelyne (1974). *Histoire et mythologie de l'amour : huit siècles d'écrits féminins*. Paris, Hachette.
- ZULMA (1993). *Qu'est-ce que la littérature érotique ? Soixante écrivains répondent*. Cadeilhan, Zulma.