



**La traduction de la scène de sexe dans le roman
sentimental érotique
Analyse descriptive et comparative**

Mémoire

Catherine Lemay

**Maîtrise en traduction et terminologie
Maître ès arts (M.A.)**

Québec, Canada

© Catherine Lemay, 2016

**La traduction de la scène de sexe dans le roman
sentimental érotique
Analyse descriptive et comparative**

Mémoire

Catherine Lemay

Sous la direction de :

Isabelle Collombat, directrice de recherche

Résumé

S'inscrivant à la fois dans les domaines de la littérature comparée et de la traductologie descriptive, la présente étude s'intéresse aux éléments microtextuels constitutifs des scènes de sexe du roman sentimental érotique, en anglais et en français, ainsi qu'aux stratégies utilisées par les traducteurs lors du transfert linguistique. Elle porte plus précisément sur l'analyse des caractéristiques structurelles, syntaxiques et lexicales contribuant à la charge émotionnelle et érotique dans des scènes du roman états-unien *Bared to You*, de Sylvia Day, de sa traduction française *Dévoile-moi* et du roman français *Hotelles : Chambre un*, d'Emma Mars, qui forment un corpus double, composé d'abord d'un corpus comparable bilingue (textes originaux en anglais et en français), puis d'un corpus de traduction. Cette analyse se fonde avant tout sur les particularités du roman érotique contemporain, établies en fonction des traditions littéraires dont il est issu et du contexte sociolittéraire entourant sa production, ainsi que sur les théories fonctionnalistes et les notions de code générique et d'horizon d'attente du lecteur. Représentant l'une des premières analyses formelles du texte érotique, cette étude met au jour les mécanismes de la traduction de paralittérature et les difficultés que peut poser l'érotisme sentimental pour les traducteurs de l'anglais vers le français.

Abstract

Touching the fields of contrastive literature as well as descriptive translation studies, this research examines the microtextual elements that shape the sex scenes found in erotic romances, both in English and in French, as well as the strategies used by translators. It focuses on the structural, syntactic and lexical elements contributing to the erotic and emotional feeling of specific scenes from the American novel *Bared to You*, by Sylvia Day, its French translation *Dévoile-moi* and the French novel *Hotelles : Chambre un*, by Emma Mars, which form a double corpus, containing a comparable corpus (original texts in English and in French) and a translation corpus. Our analysis is primarily based on the characteristics of the modern erotic novel, identified through an overview of the literary traditions that gave it form as well as the social and literary context for its production. The functionalist theories and the concepts of generic code and expectations from readers are also explored. Being one of the first formal analysis of erotic novels, the study reveals the mechanism of popular fiction and the problems erotic romances can present for translators from English to French.

Table des matières

Résumé	iii
Abstract.....	iv
Table des matières	v
Liste des abréviations	vii
Remerciements	viii
1. Introduction et intérêt de la recherche	1
1.1 Le sexe : un thème omniprésent	1
1.2 Le sexe : un corpus littéraire négligé	3
2. Objectifs	6
3. Cadre théorique et état de la question.....	9
3.1 La littérature érotique en 2014-2015.....	9
3.1.1 Érotisme et pornographie	10
3.1.2 La vague <i>Fifty Shades</i>	12
3.1.3 Le roman sentimental	13
3.1.3.1 Le code générique.....	15
3.1.3.2 Le sexe dans le roman sentimental.....	17
3.1.4 La littérature érotique	18
3.1.5 Le roman sentimental érotique : chevauchement des genres et des cultures.....	20
3.2 Les théories traductologiques	22
3.2.1 L'approche fonctionnaliste et la théorie du <i>skopos</i>	22
3.2.2 Le rôle du genre dans le processus traductif.....	25
3.2.3 Les impératifs d'écriture.....	28
4. Méthodologie.....	30
4.1 Formation du corpus	30
4.2 Présentation des œuvres.....	33
4.3 Méthode d'analyse	35
5. Présentation et analyse des résultats : procédés d'écriture en langues originales	36
5.1 Caractéristiques structurelles et syntaxiques	36
5.1.1 Équilibre dialogue-narration.....	37
5.1.2 Structure et rôle des phrases narratives	44
5.2 Caractéristiques lexicales.....	52

5.2.1 Familiarité et vulgarité.....	52
5.2.2 Caractérisation.....	60
5.2.2.1 Adjectifs.....	61
5.2.2.2 Adverbes.....	71
5.2.3 Métaphorisation.....	75
5.2.3.1 Le désir, le plaisir et l'orgasme.....	76
5.2.3.2 Le pénis et la pénétration.....	78
5.2.4 Langage implicite et explicite.....	80
6. Présentation et analyse des résultats : procédés d'écriture en traduction.....	82
6.1 Caractéristiques structurelles et syntaxiques.....	82
6.1.1 Équilibre dialogue-narration.....	82
6.1.2 Structure et rôle des phrases narratives.....	86
6.2 Caractéristiques lexicales.....	91
6.2.1 Familiarité et vulgarité.....	91
6.2.2 Caractérisation.....	96
6.2.2.1 Adjectifs.....	96
6.2.2.2 Adverbes.....	100
6.2.3 Métaphorisation.....	103
7. Conclusion.....	106
Bibliographie.....	110

Liste des abréviations

AO : anglais original

FRO : français original

FRT : français traduit

RSÉ : roman sentimental érotique

Remerciements

Le sujet de ce mémoire peut en surprendre plus d'un, et ce n'est pas sans appréhension que j'ai décidé de me lancer dans un tel projet. J'aimerais donc remercier tous ceux qui m'ont encouragé tout au long de ma maîtrise et de la rédaction de mon mémoire. Un merci tout particulier à Isabelle Collombat, ma directrice de recherche, qui a fait preuve d'un grand enthousiasme dès le départ et qui a su apprécier l'originalité de mon sujet d'étude. Sa confiance et ses commentaires m'ont grandement aidé à peaufiner et à achever ce mémoire. Merci également à Louis Jolicœur et à Andrée Mercier, qui ont lu et commenté de façon éclairante mon projet de mémoire, et qui m'ont ainsi confirmé que l'érotisme était un sujet digne d'intérêt en traductologie. Enfin, merci à David Fradette, mon éternel compagnon d'études, pour nos longues discussions sur nos projets respectifs, et à Christian Tremblay, mon copain, pour ses encouragements à chaque étape franchie.

1. Introduction et intérêt de la recherche

1.1 Le sexe : un thème omniprésent

Le sexe, sous toutes ses formes, est monnaie courante dans la société occidentale d'aujourd'hui, comme le résume si bien Bessard-Banquy (2010c : 9) en introduction à son analyse de la littérature érotique contemporaine : « Chaque année les jupes sont plus courtes et les chemisiers plus décolletés, les spots de pub pour les yaourts se rapprochent toujours plus du court-métrage érotique. » Tandis que Juranville (2007 : 19) qualifie ce phénomène d'« invasion inédite du sexe dans notre société de consommation », Pauvert (2011 : 341) déplore une dilution continue de l'érotisme « dans les innombrables divertissements monnayés qui submergent aujourd'hui les sociétés humaines ». Quel que soit le point de vue, on ne peut nier que le contenu sexuel, érotique et pornographique (termes qui feront l'objet d'une analyse particulière à la section 3.1.1) est maintenant une affaire médiatique et commerciale : films, publicités, bandes dessinées et sites Web le rendent visible et accessible à un grand public. Bien que Bessard-Banquy et Pauvert y voient en quelque sorte la mort de l'érotisme en littérature, menacé qu'il serait « par l'hypersexe de la société et l'envahissement de l'image » (Bessard-Banquy 2010b : 209), il nous semble que cette omniprésence du sexe se répand également, depuis quelques années, dans les œuvres littéraires, qui sont après tout « vouées à élaborer ce qui préoccupe leurs contemporains, les forces qui circulent dans le monde qui les entoure » (Maingueneau 2007 : 101).

De fait, l'érotisme s'impose de plus en plus dans les œuvres littéraires de tous genres. Il n'est pas rare, notamment, de tomber sur une scène de sexe dans un roman policier, fantastique ou historique, ce que Maingueneau (2007 : 13) appelle « des séquences pornographiques », c'est-à-dire « des morceaux de texte, de longueurs très variables, qui relèvent de l'écriture pornographique ». Les rapports sexuels, autrefois passés sous silence, font maintenant l'objet d'une description détaillée, voire d'un chapitre entier. Alors que, pour certains auteurs (Santaemilia 2005, entre autres), le sexe représente une partie essentielle de tout bon roman, d'autres, comme Esparbec (2010a : 40), admettent « qu'il est devenu quasi impératif aujourd'hui, pour n'importe quel romancier, de glisser ici ou là une scène érotique », mais perçoivent ces séquences comme « un exercice de style, un passage obligé ». L'écrivain François Cavanna, quant à lui, soutient qu'il ne devrait tout simplement pas y avoir de

littérature dite « érotique », puisque « les épisodes érotiques devraient venir tout naturellement, à leur heure, dans tout récit » (1993 : 34). Évidemment, Cavanna s'exprime dans un contexte où une telle liberté d'expression érotique est bel et bien possible en littérature de tous genres, ce qui n'a pas toujours été le cas; il illustre ainsi parfaitement le phénomène de médiatisation décrit plus haut.

Outre cette visibilité du sexe dans tous les types d'œuvres, on observe également depuis quelques années un tournant inédit dans l'évolution du roman dit « érotique ». En effet, celui-ci occupe aujourd'hui une place privilégiée dans les palmarès, les librairies et le cœur de nombreux lecteurs – qui sont souvent des lectrices, en fait –, et ce, depuis la parution du best-seller *Fifty Shades of Grey* (*Cinquante nuances de Grey*, en français), sorti en librairie au printemps 2012, près d'un an après sa publication en format électronique. Loin d'être le premier récit érotique à connaître le succès, la trilogie d'E. L. James (*Fifty Shades of Grey*, *Fifty Shades Darker* et *Fifty Shades Freed*) a toutefois fracassé tous les records : selon le *Business Insider* (Acuna 2013), en septembre 2013, elle s'était déjà vendue à 70 millions d'exemplaires aux États-Unis, avait été traduite dans plus de 50 langues et avait rapporté à son auteure un revenu annuel de 95 millions de dollars. À lui seul, le premier tome de la série se serait classé en tête de liste des best-sellers du *New York Times* pendant 30 semaines (Acuna 2013). Ce qui est d'autant plus remarquable, néanmoins, c'est que ce succès international a créé un précédent important sur le marché, précédent qui s'est traduit par la publication, au cours des dernières années, de dizaines de nouveaux romans érotiques dont la couverture – symbolique, sobre et épurée – évoque clairement la trilogie d'E. L. James. Cette tendance, que nous appelons « vague *Fifty Shades* », a pris tant d'ampleur que les libraires réservent désormais un rayon de bonne taille au genre érotique et qu'on assiste à la réédition de classiques du genre en traduction¹. On remarque même des bandeaux promotionnels du type « Si vous avez aimé *Cinquante nuances de Grey*, vous adorerez² [...] » sur la couverture des romans. C'est d'ailleurs l'envergure quasi démesurée

¹ Voir notamment *Story of O* (version anglaise d'*Histoire d'O* de Pauline Réage), dont une nouvelle édition est parue en mars 2013, et la série *Les infortunes de la Belle au bois dormant* (version française de *The Trilogy of Sleeping Beauty* d'Anne Rice), publiée en novembre 2012.

² Voir notamment la couverture de l'édition de 2012 d'*Initiation*, d'Anne Rice : <http://urlz.fr/jGM>.

que présente ce nouveau genre qui nous a poussée à vouloir l'étudier plus en profondeur et à en faire le sujet central de la présente étude.

1.2 Le sexe : un corpus littéraire négligé

Il est intéressant de noter que la scène de sexe, produit aujourd'hui consommé par des millions de lecteurs, dans une multitude de langues, reste toutefois un sujet très peu étudié, tant en littérature qu'en traductologie. Les spécialistes s'entendent : le roman érotique est mal-aimé. Critiqué en raison de ses « visées lubriques » (Bessard-Banquy 2010c : 30), il n'aurait, aux yeux de beaucoup, aucune qualité esthétique ou littéraire, ce qui explique en partie sa « quasi-absence [...] dans les études universitaires et savantes » (Paveau 2014 : 160). Il va sans dire que plusieurs ouvrages, qui servent d'ailleurs de fondement à la présente étude, traitent de l'histoire de la littérature érotique ou encore d'œuvres ou d'auteurs classiques du genre. La vague *Fifty Shades* est cependant trop récente pour qu'une réflexion approfondie à ce propos y ait été intégrée, de sorte que peu d'auteurs abordent ce nouveau courant et ses caractéristiques. Paveau (2014 : 159) souligne en outre que, si on parle sans cesse du contexte idéologique et juridique entourant le corpus érotique, « l'étude de ses *formes*, sur les plans linguistique, sémiotique, textuel ou discursif, reste à faire ». La raison qui est généralement donnée pour cette absence d'intérêt littéraire et scientifique est assez simple : « La pornographie [ou l'érotisme] n'est pas un objet légitime [;] pour faire vite, ce n'est pas de la littérature » (Paveau 2014 : 15). Du coup, Maingueneau (2007 : 6) n'hésite pas à justifier sa démarche d'étude comme suit : « De toute façon, comme il s'agit de paralittérature, on ne peut pas adopter le point de vue littéraire traditionnel. » Ce constat nous mène dès lors à faire la distinction entre deux catégories d'écrits : la littérature légitimée, soit celle que l'on considère comme de la « vraie » ou de la « grande » littérature, et les romans populaires, ou « paralittérature ».

Notons tout d'abord qu'au-delà de l'opposition entre ces deux concepts se trouve un débat quant à l'utilisation même des termes *roman populaire* et *paralittérature*. En effet, comme le remarquent plusieurs chercheurs (notamment Migozzi 2005; Boyer 2008 et Compère 2012), l'adjectif *populaire* s'avère peu pratique en raison de sa polysémie : veut-on signifier ici que cette littérature émane du peuple, qu'elle s'adresse à celui-ci ou encore simplement qu'elle a connu un grand succès? Ce flou sémantique n'est pas d'une grande aide pour définir un

concept qui, comme nous le verrons, est déjà difficile à délimiter. Le terme *paralittérature*, quant à lui, est souvent considéré comme péjoratif, puisqu'il contribuerait au discrédit jeté sur les œuvres concernées, qui se trouveraient, sémantiquement parlant, « à côté de la littérature » (Compère 2012 : 14). Toujours est-il que, tout en étant consciente de leurs limites, nous utiliserons tout de même ces deux termes dans le cadre de la présente recherche, car ce sont les plus fréquents dans la littérature sur le sujet. Maintenant que nous avons statué sur le terme, passons au concept lui-même.

Compère (2012 : 13) définit le roman populaire comme « une œuvre de fiction qui, dès sa publication, vise un large public, mais qui ne sera pas nécessairement reconnue comme littérature légitime ». On note d'emblée que cette catégorie d'écrits ne saurait être définie sans être directement opposée à la « grande » littérature, ce que remarque Gelder (2004 : 11) : « It can often seem as if Literature and popular fiction exist in a constant state of mutual repulsion or repudiation. » Cette opposition concorde avec les deux « sous-champs » littéraires délimités par Bourdieu dans *Les Règles de l'art* (1998 : 207) : le sous-champ de production restreinte et le sous-champ de grande production. Suivant son analyse, on peut voir la littérature légitimée, qui correspond à la production restreinte, comme relevant avant tout de la création artistique et visant une certaine originalité, une véritable créativité, tandis que la paralittérature, ou « sous-champ de grande production », se fonderait davantage sur des préoccupations commerciales, délaissant l'art au profit de l'industrie, pour répondre aux attentes d'un vaste public. Cette distinction laisse apparaître un paradoxe assez important du monde littéraire : ce qui est le plus lu reste bien souvent considéré comme de la sous-littérature. En fait, selon Angenot (2013 : 7), « les études littéraires sont le seul domaine académique [...] qui commence en écartant – sans avoir aucunement à motiver et sans jamais s'interroger sur cette mise à l'écart *préjudicielle* – quatre-vingt-dix pour cent et plus de ce qui peut sembler son objet "naturel" ». Cette conception élitiste de la littérature ne date pas d'hier, « la fiction de masse et les usages populaires [ayant] toujours été occultés et stigmatisés par le discours dominant, qu'il soit politique, ecclésiastique, laïque et pédagogique, socialiste ou académique » (Migozzi 2005 : 97).

Mais que reproche-t-on, exactement, aux œuvres paralittéraires? D'une part, une visée de divertissement, de pure distraction, qui rendrait les lecteurs « tasteless and sensuous (rather

than tasteful and intellectual) » (Gelder 2004 : 18) et qui explique au final en grande partie l'attrait qu'elles présentent pour le grand public. D'autre part, un manque d'originalité, un caractère répétitif et stéréotypique, un genre de formule toute faite – que nous voyons plutôt, à l'instar de Boyer (2008 : 70), comme un « code générique ». Les critiques les plus virulentes s'attaquent d'ailleurs aux œuvres où ce second critère est flagrant, poussé à l'extrême, des œuvres relevant de genres particulièrement structurés comme le roman sentimental ou le western.

Il ne faut pas croire pour autant que les frontières entre la « grande » littérature et la paralittérature sont parfaitement étanches : Gelder (2004 : 42) recense huit principaux genres de roman populaire – soit le roman sentimental, le policier, le fantastique, le western, l'historique, l'horreur, l'aventure et la science-fiction –, mais il arrive qu'un livre comportant des caractéristiques typiques d'un de ces genres s'écarte légèrement de la norme et finisse par se placer plutôt du côté des œuvres légitimées. C'est le cas de certaines œuvres érotiques, aujourd'hui considérées comme des classiques et étudiées comme tels (pensons à *Histoire d'O* de Pauline Réage et à *Fanny Hill* de John Cleland). Les romans de la vague *Fifty Shades*, toutefois, s'inscrivent sans conteste dans la catégorie de la paralittérature. Nous l'avons mentionné : le contenu érotique revêt aujourd'hui un aspect commercial, ce que les ventes de la trilogie d'E. L. James prouvent bien. La popularité du genre en librairie est également « révéla[trice] de la reconnaissance » du genre par le public et les instances qui le servent (Compère 2012 : 116). Enfin, le courant érotique actuel découle de deux genres traditionnellement placés sous la coupe de la paralittérature, soit la pornographie et le roman sentimental (fusion sur laquelle nous reviendrons en détail à la section 3.1).

Cette division de l'objet de recherche littéraire s'observe également du côté de la traductologie. De fait, les études sur la traduction de romans érotiques ne sont pas si rares que cela; seulement, elles adoptent pour la plupart une approche idéologique, traitant notamment de censure, d'adaptation et de variations culturelles, et s'intéressent bien souvent à une seule œuvre, classique de surcroît. Boulanger (2008 : 116) en vient même à la conclusion que le genre érotique est un « corpus textuel négligé par les traductologues », ce qui s'applique on ne peut mieux à la vague *Fifty Shades*. Face au peu d'intérêt scientifique accordé à ce récent courant, tant en littérature qu'en traductologie, nous nous proposons de

procéder, dans le prolongement des travaux de Paveau (2014), à une analyse *formelle* d'œuvres érotiques contemporaines, en nous penchant sur les caractéristiques propres au nouveau genre auquel elles ressortissent, soit celui du roman sentimental érotique, tant en langue originale qu'en traduction. Cette étude nous semble en outre tout à fait indiquée en cette période où la tendance d'inhibition du public face à l'érotisme disparaît au profit d'une mode et où les auteurs ne risquent plus « de voir la circulation de [leur] texte limitée par une censure informelle et se voir reprocher de ne pas avoir fait œuvre de littérature » (Maingueneau 2007 : 110), étant donné l'ampleur qu'a prise ces dernières années ce phénomène sociologique et littéraire.

2. Objectifs

La question de la traduction se pose tout naturellement lorsqu'on aborde le roman sentimental érotique : non seulement *Fifty Shades of Grey*, l'un des romans précurseurs de ce genre, a été écrit en anglais, mais la grande majorité des œuvres qui l'ont suivi proviennent des États-Unis. Reste que ces romans sont diffusés dans le monde entier, par l'intermédiaire bien évidemment de traductions, dans des dizaines de langues. Devant cette prépondérance de la traduction sur le marché, il y a lieu de se demander dans quelle mesure les romans que nous lisons respectent le caractère idiomatique de la langue d'arrivée (le français, dans notre cas). Par « caractère idiomatique de la langue », nous entendons, à l'instar de Delisle (2013 : 689), que le texte produit sera « conforme aux usages établis [du français] et aux habitudes d'expression spontanée de ses locuteurs natifs ». Cette notion se rapporte aussi à celle de « transparence », soit le « caractère d'une traduction qui se lit comme un texte original » (Delisle 2013 : 691). Autrement dit, à quel point la lecture des romans sentimentaux érotiques traduits paraît-elle naturelle et aisée aux yeux des lecteurs francophones?

Cette question peut de prime abord paraître absurde dans le domaine de la traduction littéraire, puisque « la plupart des traducteurs littéraires adoptent l'objectif d'être le plus fidèle possible » à l'œuvre originale (Vermeer 1989 : 193). Au contraire, pourtant, il nous semble important dans le contexte – (para)littéraire – de tenir compte des « divergences entre les conventions langagières et les traditions littéraires des deux cultures mises en contact par la traduction » (Reiss 2009 : 120) pour que la nouvelle œuvre produite en langue d'arrivée soit conforme aux attentes des lecteurs et qu'elle réussisse ainsi à rejoindre un vaste public,

ce qui représente dans les faits son principal objectif. Les deux éléments mentionnés par Reiss sont d'autant plus indiqués dans le cadre de cette étude que les deux langues en présence ont connu une évolution tout à fait différente en matière de contenu érotique et que les deux cultures dominantes qui s'y rattachent (française et anglo-saxonne) ont également un bagage distinct dans le domaine de la littérature érotique (nous y reviendrons à la section 3.1). Le traducteur de romans sentimentaux érotiques se retrouve inévitablement dans un entre-deux : il doit traduire un genre typiquement anglo-saxon, qui possède ses caractéristiques et son histoire propres, et le rendre à la fois naturel et attrayant pour le lectorat francophone qui, lui, a acquis une encyclopédie langagière et littéraire différente. Confronté à ces deux réalités, le traducteur risque de produire ce que Baker (1998 : 481) appelle, en s'inspirant des travaux de Frawley (1984), un « troisième code », ou une langue de traduction.

Baker (1998 : 481) définit ce troisième code comme « un compromis entre les normes ou structures de la langue source et ceux [*sic*] de la langue cible », ce qui signifie que le français traduit serait différent de la langue dite « spontanée », sur le plan tant syntaxique que stylistique. On pourrait donc considérer qu'un roman français en langue traduite ne comporte pas les mêmes caractéristiques qu'un roman rédigé directement en français, sans toutefois être le reflet exact de son original en anglais. Il deviendrait alors un genre d'hybride, situé entre les deux systèmes de langues. Pour étudier ce phénomène, Baker (1998 : 481) propose de « comparer des textes originaux et des traductions *dans une même langue* et dans des domaines apparentés » plutôt que des textes sources accompagnés de leur traduction. Cette méthode permet, comme le souligne Granger (2010), de cerner les caractéristiques propres à la langue traduite, c'est-à-dire ce qui la différencie de la langue spontanée.

Dans le cadre de notre étude cependant, il était impensable de nous limiter à un corpus comparable monolingue (originaux français et traductions françaises), le contexte de production des œuvres originales anglaises revêtant une trop grande importance. Aussi avons-nous défini pour notre recherche un objectif général en deux volets : d'une part, analyser les éléments constitutifs de l'érotisme des romans de la vague *Fifty Shades* en langues originales (anglaise et française); d'autre part, étudier les caractéristiques propres à

l'érotisme en langue traduite. C'est pourquoi nous avons choisi d'utiliser un corpus³ double, composé d'abord d'un corpus comparable bilingue (textes originaux en anglais et en français), puis d'un corpus de traduction, pour effectuer une analyse en deux étapes qui répond aux objectifs spécifiques suivants :

- 1) Dégager, d'abord, les procédés d'écriture caractéristiques du genre en anglais et en français spontanés, les textes du corpus comparable étant « in principle free from the influence of other languages and therefore arguably more reliable » (Granger 2010 : 19), et cerner les caractéristiques convergentes et divergentes servant à exprimer la charge émotionnelle, sensuelle et sexuelle des œuvres dans les deux langues.
- 2) Étudier, ensuite, les procédés d'écriture utilisés en traduction de l'anglais au français et leur variation par rapport aux caractéristiques observées en 1).

Au final, cette analyse permet de distinguer ce qui, dans le français traduit, semble relever d'un souci d'idiomaticité, soit les caractéristiques ressortissant davantage à la langue française spontanée, et ce qui s'apparente plutôt aux tendances anglaises et appartiendrait en quelque sorte à un troisième code.

Cette démarche n'est toutefois réalisable que si l'on tient compte de la fonction de l'érotisme dans les romans étudiés et du genre littéraire auquel on a affaire. Dans cette optique, notre étude visera en premier lieu à circonscrire la vague érotique actuelle et à en comprendre les mécanismes littéraires et commerciaux. Notons au passage que, comme nous nous intéressons avant tout à l'érotisme et à ses éléments constitutifs, notre étude s'articulera autour des scènes de sexe des romans sélectionnés, et n'abordera donc pas tout ce qui a trait à la macrostructure du texte ou du récit.

³ À noter que, dans le cadre de cette étude, nous entendons par « corpus » « l'ensemble des extraits textuels analysés », sans considération pour la taille dudit corpus. Notre démarche s'inspire des travaux de Baker uniquement en ce qui a trait au principe de comparabilité, puisque l'objet d'étude distinct ne nous permet pas – et n'exige d'ailleurs pas – de mener notre recherche sur un corpus de grande envergure.

3. Cadre théorique et état de la question

Comme nous l'avons vu dans la problématique présentée en introduction, notre démarche s'inscrit à la fois dans les domaines de la littérature comparée et de la traductologie descriptive, puisqu'elle porte autant sur les caractéristiques des textes originaux que sur leur reproduction en une autre langue. Nous avons également relevé l'importance des divergences langagières et littéraires pouvant influencer le travail du traducteur dans un contexte de paralittérature. C'est pourquoi il nous faut d'abord situer le genre littéraire à l'étude, en ciblant ce qui, dans son histoire et ses caractéristiques, fait état de ce choc entre les langues et les cultures, ce que nous ferons à la section 3.1. Nous discuterons ensuite à la section 3.2 de théories qui peuvent, dans un premier temps, orienter la lecture des romans sentimentaux érotiques et, dans un deuxième temps, guider et justifier les choix de leur traducteur, généralement considéré comme l'un des lecteurs les plus attentifs et avertis d'un texte, car « traduire un ouvrage [...], c'est pénétrer en lui plus profondément que nous ne pouvons le faire par la simple lecture, c'est le posséder plus complètement » (Larbaud 1997 : 69). Précisons que ce sont également sur ces théories littéraires et traductologiques que se fonde l'analyse présentée aux sections 5 et 6.

3.1 La littérature érotique en 2014-2015

La littérature érotique n'en est certainement pas à ses premiers pas : écrite et lue depuis des siècles, elle a fait son chemin jusqu'à notre époque, malgré les critiques, les censures et les bannissements. Cependant, il serait bien malaisé d'offrir une définition du genre érotique qui convienne aussi bien aux œuvres du XVIII^e siècle, par exemple, qu'à la vague *Fifty Shades*. Le qualificatif même d'*érotique* soulève de nombreuses questions chez les écrivains et les chercheurs, et les définitions liées au genre sont souvent « malaisées, diverses, fluctuantes » (Maisonneuve 2007 : 13). Il convient d'ailleurs de souligner que la signification des termes *érotisme* et *érotique* varie en fonction de l'endroit et de l'époque, puisqu'elle relève en grande partie, comme l'indique Pauvert (2011), du regard que portent les lecteurs sur la société et sur ce qu'on pourrait appeler les « bonnes mœurs ». Ainsi, le roman érotique que nous cherchons à délimiter dans le cadre de cette étude est unique à notre époque et au contexte – social et littéraire – de production actuel.

3.1.1 Érotisme et pornographie

L'une des plus grandes ambiguïtés définitoires du genre réside dans la dichotomie entre les termes *érotisme* et *pornographie*, dichotomie inévitablement abordée dans les articles et ouvrages sur le sujet. Boulanger (2009), notamment, observe une tendance à voir la pornographie comme négative, vulgaire, privée de beauté et l'érotisme comme positif, sensuel et plus artistique, distinction que Juranville (2007 : 21-22) décrit comme « une opposition reçue entre le noble de l'érotisme [...] et le vil de la pornographie ». Dans la même lignée, Vigneron indique que, dans l'esprit de beaucoup, l'érotisme relèverait de la « vraie » littérature, alors que « serait pornographique tout ce qui est mal écrit, ordurier, ou psychologiquement sommaire » (2010 : 191). On situerait donc les écrits pornographiques au pôle négatif et les écrits érotiques au pôle positif, en ayant recours à une série d'oppositions ainsi résumée par Maingueneau (2007 : 26) : « direct vs indirect, masculin vs féminin, sauvage vs civilisé, fruste vs raffiné, bas vs haut, prosaïque vs poétique, quantité vs qualité, cliché vs créativité, masse vs élite, commercial vs artistique, facile vs difficile, banal vs original, univoque vs plurivoque, matière vs esprit ». Même le *Petit Robert de la langue française 2016* semble corroborer cette conception négative de la pornographie, qui y est décrite comme la « représentation [...] de choses obscènes destinées à être communiquées au public », le qualificatif *obscène* désignant quant à lui ce « qui blesse la délicatesse par des représentations ou des manifestations grossières de la sexualité ». Si la plupart des auteurs se contentent d'observer cette dichotomie, sans toutefois prendre position, certains, comme Destais (2014 : 15-16), n'hésitent pas à trancher la question : « L'histoire mythologique et étymologique met en évidence l'existence d'un noyau irréductible qui permet de déceler une différence réelle [...] dans les moyens utilisés (évocation vs exposition brutale), la signification (amour physique vs sexualité tarifée) et la portée des deux termes (éduquer vs exciter). » Bien que l'argument de Destais semble de prime abord justifié, on remarque qu'il est inapplicable dans les faits : il est en effet tout à fait possible pour un texte d'évoquer l'acte sexuel tout en excitant le lecteur, ou encore, au contraire, de l'éduquer par une « exposition brutale » au sexe. Il serait par ailleurs bien simpliste de limiter les écrits « pornographiques » à la seule description d'actes sexuels tarifés, bien que la pornographie y soit associée sur le plan étymologique, *pornê* signifiant *prostituée* (n'oublions pas que le mot a bien évolué depuis).

Il nous semble en fait que la plupart des oppositions susmentionnées ne s'excluent pas mutuellement, ce qui nous mène à nous ranger du côté d'un troisième groupe d'auteurs, qui refuse de voir une quelconque distinction entre les deux concepts. Parmi ceux-ci, notons Pauvert (2000; 2011), l'un des plus grands éditeurs et historiens du genre de la littérature érotique; Esparbec (2010a), qui s'autodéfinit comme un pornographe, alors qu'on le considère souvent comme un auteur érotique; Cavanna (1993 : 34), qui avance que « le porno est un des chemins de l'érotisme », et Wilson (1983), pour qui la pornographie n'est pas nécessairement mal écrite, ni même vulgaire. Plusieurs (notamment Bold 1983 et Rey 1993) soulignent d'ailleurs que c'est dans l'esprit de chaque lecteur que s'établit la limite. C'est le cas de Paveau (2014 : 31), pour qui « la distinction est affaire de subjectivité, ou d'imagination », et de Maisonneuve (2007 : 15), qui, fait intéressant, fonde d'abord son analyse sur les définitions du *Petit Robert* précitées, pour en venir à la conclusion que « le problème serait donc finalement d'ordre idéologique ». Cette position atteint son apogée chez Brulotte (1998), qui va jusqu'à recourir au néologisme *érogaphie* pour éviter tout jugement de valeur que pourrait laisser entendre l'un ou l'autre des termes. Sans aller à de tels extrêmes, nous adhérons tout de même à la vision de ces derniers auteurs, une même scène pouvant selon nous paraître érotique à certains et pornographique à d'autres.

Reste à savoir, néanmoins, ce que désignent véritablement ces termes. Autrement dit, qu'est-ce qui rend un texte « érotique »? Selon Pauvert (2011), le mot *érotisme* ne référerait avant la fin du XIX^e siècle qu'à la production littéraire traitant d'amour. Aujourd'hui, toutefois, on trouve dans *Le Petit Robert* deux acceptations qui nous en apprennent beaucoup sur l'évolution des mœurs, de la langue et de la littérature : « Qui a rapport à l'amour physique, au plaisir et au désir sexuels distincts de la procréation », et : « Qui provoque le désir sexuel. » Ainsi, serait maintenant érotique une œuvre où le sexe est source de plaisir (et non un acte imposé ou utilitaire), et ce, pour les lecteurs aussi bien que les protagonistes. Il s'avère en fait que le texte érotique est bien souvent défini en fonction de cet objectif de stimulation sexuelle, plutôt que de son simple contenu. Boulanger (2009 : 99), par exemple, fonde l'ensemble de son analyse du texte érotique sur ce qu'elle appelle sa « visée avouée : exciter le lecteur ». De la même façon, Deblé (1993) et Deforges (1993) indiquent que la littérature érotique est celle qui a un effet physique sur le lecteur, qui le fait « bander » (Deblé 1993 : 44). C'est sans

mentionner le fameux surnom de « *one-handed reading* » ou « livres qu'on ne lit que d'une main » (Paveau 2014 : 159) qu'on lui a attribué au fil du temps.

3.1.2 La vague *Fifty Shades*

La littérature érotique que nous connaissons en 2014-2015 – la vague *Fifty Shades* – cadre assez bien avec les critères établis ci-dessus. Tout porte à croire, de fait, que les scènes de sexe qui y sont explicitement décrites produisent un sentiment d'excitation sexuelle chez le lecteur. À preuve, les critiques nomment cette vague « *mommy porn* », étiquette souvent utilisée de façon péjorative qui laisse néanmoins entrevoir deux aspects importants : d'une part, ces romans interpellent un lectorat typiquement composé de femmes, d'un certain âge de surcroît (nous y reviendrons); d'autre part, ils sont bel et bien jugés pornographiques, ou érotiques. D'ailleurs, selon le *New York Times* (voir Bosman 2012), *Fifty Shades of Grey* aurait à lui seul contribué à rallumer la flamme de nombreux couples, phénomène qui confirme en quelque sorte le désir provoqué chez les lectrices.

Reste que certaines auteures de cette vague, dont Sylvia Day, se défendent d'écrire de la littérature érotique, et elles n'ont pas tout à fait tort non plus. Bien que Destais (2014) et Paveau (2014), auteures de deux des ouvrages les plus récents sur le discours érotique, y intègrent la série *Fifty Shades*, attestant par le fait même son inclusion dans le genre érotique au sens large, Destais (2014 : 229) en critique vertement la formule : « Les codes de l'*ars erotica* sont ici mis au service d'un art d'aimer soporifique digne des romans Harlequin. » L'intention de Destais ici est claire : en effectuant un rapprochement entre le roman d'E. L. James et le roman sentimental, genre distinctif de la maison d'édition Harlequin, elle porte un jugement défavorable sur l'œuvre, qu'elle considère comme de la « mauvaise » littérature érotique. Ce qu'elle ne semble pas avoir envisagé toutefois, c'est que le lien entre les deux va au-delà de la simple ressemblance : nous y voyons plutôt une véritable appartenance. Autrement dit, la vague *Fifty Shades* découle directement du genre du roman sentimental : c'est ce que Day (2005) et Ramsdell (2012) appellent *erotic romance*, ou *romantica*, et que nous nommons dans le cadre de la présente recherche *roman sentimental érotique* (ci-après « RSÉ »). Ce sous-genre, qui, comme « la plupart des textes[,] ne se conform[e] pas à un seul genre, mais opèr[e] un travail de transformation d'un genre à partir de plusieurs genres » (Adam et Heidmann 2009 : 14), comporte à la fois les principales

caractéristiques du roman sentimental et certains éléments typiques du genre érotique. Étant donné cette double appartenance, les critiques de Destais nous semblent infondées, puisqu'il est inconcevable d'analyser ou de juger les romans de la vague *Fifty Shades* sans tenir compte des caractéristiques et de l'évolution des deux genres qui les composent.

3.1.3 Le roman sentimental

Pour effectuer une analyse formelle des œuvres de la vague *Fifty Shades* et étudier le travail de traduction qui s'y rapporte, il faut donc avant tout connaître et comprendre le genre du roman sentimental. Dans sa définition la plus simple, le roman sentimental consiste en « a work of prose fiction that tells the story of the courtship and betrothal of one or more heroines » (Regis 2003 : 19). Cette définition est intéressante pour deux raisons : d'abord, elle met l'accent sur l'héroïne, et non sur le héros ou même le couple; ensuite, elle rapporte le roman sentimental à sa composante essentielle, soit l'histoire d'amour. Pour clarifier l'énoncé de Regis, nous proposons toutefois de remplacer *tells* par *focuses on*. De cette façon, il est clair que l'histoire d'amour n'est pas seulement nécessaire au roman sentimental, mais qu'elle en est en fait l'élément central, le pivot, sans quoi le reste du récit n'a pas raison d'être. C'est notamment pourquoi la simple présence d'une histoire d'amour ne fait pas de tout roman un roman sentimental. Ramsdell (2012 : 6) inclut quant à elle dans sa définition du genre la précision suivante : « a love story [...] written in such a way as to provide the reader with some degree of vicarious emotional participation in the courtship process ». Sans permettre de déterminer clairement si un roman fait partie du genre ou non, la « participation émotive » restant un critère subjectif, ce commentaire met néanmoins de l'avant l'un des principaux objectifs du roman sentimental : l'identification du lecteur (ou plus précisément de la lectrice). En effet, traditionnellement écrit par des femmes pour des femmes, le roman sentimental interpelle la lectrice sur deux plans : d'une part, il offre, comme la plupart des romans populaires, un moyen d'évasion à la fois prévisible et divertissant; d'autre part, il présente un attrait spécifique, soit de faire appel aux émotions de la lectrice et de lui permettre de s'identifier à la protagoniste, avant tout en raison des valeurs qu'il véhicule : « female empowerment, promotion of moral values, celebration of life, ultimate triumph of love, and a sense of unflagging optimism » (Ramsdell 2012 : 21-22).

C'est d'ailleurs en partie en raison de cet appel aux émotions que le genre est hautement déprécié, comme le souligne Compère (2012 : 105), car « il idéalise[rait] l'amour, détourne[rait] les lectrices de la vie réelle, [serait] bêtifiant ». On l'accuse de promouvoir une vision patriarcale de la société et du couple, ce qui n'en ferait au final qu'un « commercial product without artistic quality, written to seduce naïve teenagers and culturally inferior housewives » (Olivier et Caubet 2012 : 4). Il est vrai, certes, que le roman sentimental s'adresse avant tout à un public féminin, comme nous l'avons déjà mentionné, mais celui-ci, loin de se limiter aux adolescentes et aux femmes au foyer, est extrêmement vaste et diversifié. De fait, bien qu'il reste confiné à la littérature populaire, dont il est selon Boyer (2008 : 62) « l'exemple le plus parfait », le roman sentimental est également l'un des genres les plus consommés, tout particulièrement aux États-Unis : selon Regis (2003 : xi, 108), son lectorat états-unien se chiffrait en 1999 à 41,4 millions de lecteurs (dont 3,5 millions d'hommes), ce qui représentait 18 % de la population en âge de lire. En 2000, le genre comptait en outre pour plus de 2 000 publications et 55,9 % des ventes annuelles de livres en format poche en Amérique du Nord.

Si les données présentées ci-dessus font surtout état de la popularité du genre aux États-Unis, c'est que le roman sentimental est avant tout typiquement anglo-saxon. On situe généralement les débuts du genre en 1740, date de publication du premier vrai best-seller sentimental, *Pamela*, de Samuel Richardson (Regis 2003; Bettinotti 1986). Devenu l'un des genres dominants de la production littéraire anglaise au cours des deux siècles qui ont suivi (avec les œuvres de Jane Austen, notamment), le roman sentimental a connu une véritable explosion vers le milieu du XX^e siècle, lorsque la maison d'édition britannique Mills & Boon s'est spécialisée dans ce type de publication et que la maison canadienne Harlequin (fondée en 1949) l'a popularisé en Amérique du Nord anglophone. Sans conteste le genre le plus répandu aux États-Unis depuis cette période, le roman sentimental s'est rapidement « américanisé » dans les années 1960-1970, à un point tel qu'il est aujourd'hui automatiquement associé à la maison Harlequin et à une culture états-unienne stéréotypée. Si, selon Regis (2003 : 109), « the long life of this genre attests to the power of the story of courtship and betrothal as both a subject and a narrative structure in the thinking of the English-speaking people », il en est tout autrement du côté du lectorat francophone.

Bien que le roman sentimental ne soit pas complètement absent de la littérature francophone dans son ensemble – Bettinotti (1986 : 15-16) mentionne entre autres les auteurs français Dely et Max du Veuzit, vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, ainsi que quelques fascicules publiés au Québec dans les années 1950 –, il n’y a jamais occupé une place prépondérante. En fait, le marché du roman sentimental reste principalement un marché de traduction : les premiers romans Harlequin, tous écrits par des auteurs de langue anglaise (Houel 1997 : 88), n’ont fait leur entrée en France et au Québec qu’en 1978 (une première tentative ayant échoué en 1968), et ils ont été suivis en 1991 des traductions offertes par la maison d’édition française J’ai lu. La situation a peu évolué depuis. Selon Olivier et Caubet (2012 : 5), les éditeurs ne se risquent pas à publier des auteurs francophones (par ailleurs peu nombreux) alors qu’ils peuvent tout simplement traduire les œuvres d’un auteur états-unien, britannique ou australien reconnu mondialement. C’est sans doute dans la communauté francophone, qui plus est, que le statut littéraire du roman sentimental est le plus contesté, puisqu’aux critiques habituelles s’ajoute la tare de l’« américanité ». À preuve : les études portant sur le genre, déjà assez rares en anglais étant donné le peu d’intérêt scientifique généralement manifesté envers la paralittérature, sont à peu près inexistantes en français.

3.1.3.1 Le code générique

Ce qu’on condamne le plus dans le roman sentimental, mis à part son appel aux émotions, c’est son caractère stéréotypique. Il s’agit là, certes, d’un reproche commun à tous les genres populaires, mais selon Boyer (2008 : 118), « tous les commentateurs s’accordent à dire que le roman rose [...] constituerait le plus bas degré de l’échelle ». Ainsi, pour beaucoup – de consommateurs aussi bien que de chercheurs –, la littérature sentimentale est homogène : tous les romans sont identiques, ou presque. Selon Regis (2003) et Olivier et Caubet (2012), cette critique serait toutefois le résultat d’une trop grande généralisation, fondée sur une méconnaissance du genre dans son ensemble et de son fonctionnement. En effet, la plupart des études sur le roman sentimental portent sur un échantillon trop petit pour être véritablement représentatif du genre : Bettinotti (1986), par exemple, analyse seulement deux collections publiées par la maison Harlequin, mais tire des conclusions sur « le » roman Harlequin – dans un semblant d’unicité et d’exhaustivité –, qu’elle rapporte ensuite au « roman d’amour », comme si le premier équivalait directement au second. On remarque du

reste que de nombreuses études n'ont pour objet que les romans Harlequin, alors que ceux-ci sont loin de représenter l'ensemble, ni même la majorité, des œuvres du genre. À ce sujet, Ramsdell (2012 : 15) note que depuis 2004, on trouve environ autant de romans sentimentaux individuels qu'en collection. Pensons à Nora Roberts, publiée par Berkley (qui fait partie de Penguin Books), à Barbara Taylor Bradford, par St. Martin's Press (Macmillan), ou encore à Mary Balogh, par Random House, toutes des auteures mondialement reconnues dont les œuvres sont publiées par de grandes maisons d'édition; elles ne sont aucunement attachées à Harlequin et incarnent néanmoins tout à fait le genre.

Reste qu'il existe, il est vrai, de nombreuses similitudes entre tous les romans sentimentaux, Harlequin ou non, individuels ou en collection. Regis (2003 : 30) en recense huit, huit composantes essentielles dont elle a observé la présence séquentielle aussi bien dans des œuvres pionnières du genre (*Pamela*, *Orgueil et préjugés* et *Jane Eyre*) que dans des romans contemporains (de Jayne Ann Krentz et de Nora Roberts, notamment). Selon elle, ces étapes – nommément la description de la société, la rencontre, l'obstacle, l'attirance, la déclaration, la mort rituelle, la reconnaissance et l'engagement – peuvent prendre de multiples formes et représenter des proportions diverses du récit, mais leur présence reste obligatoire pour qu'une œuvre soit considérée comme un roman sentimental. Ces composantes ne constituent pas une « formule toute faite » puisqu'elles laissent place à une grande diversité de situations et de récits, ce que confirme la prolifération des sous-genres qu'on a pu observer au cours des dernières années (*historical romance*, *paranormal romance*, *time travel romance*, *gothic romance*, *Regency romance*, etc.). Elles font plutôt office de canons, de code générique, de « normes esthétiques » (Boyer 2008 : 70) qui, à défaut de faire preuve d'une originalité absolue, permettent de délimiter le genre du roman sentimental et de le distinguer de tout autre. Il convient d'ailleurs de souligner, à l'instar d'Houel (1997 : 96), que c'est justement la répétition d'unités constitutives qui mène à la définition de tout genre, quel qu'il soit, puisqu'« un genre ne se comprend [...] qu'à l'intérieur d'un ensemble de ressemblances et de différences entre genres et sous-genres » (Adam et Heidmann 2009 : 15).

3.1.3.2 Le sexe dans le roman sentimental

Même si le code générique fige certaines caractéristiques du roman sentimental – et permet par le fait même l’existence d’un genre en soi –, il n’en fait pas pour autant un objet immuable : comme tout genre littéraire, le roman sentimental a évolué (et continue de le faire) au fil du temps, suivant les goûts et les exigences de son public cible. L’un des meilleurs exemples de cette flexibilité est la représentation des rapports sexuels entre les protagonistes. Selon Talbot (1997 : 118), le roman sentimental serait, traditionnellement, une source de matériel érotique pour les femmes. Toutefois, cette fonction érotique n’a pas toujours été explicite : au départ, elle résidait bien souvent davantage dans le désir et l’amour qu’éprouvaient les personnages que dans une quelconque réalisation sexuelle de ces sentiments. D’abord sous-entendue, la scène de sexe était en fait quasi inexistante, réservée pour la toute fin du récit, où on avait droit à un long – mais chaste – baiser; « la séduction était très pudique » (Bettinotti 1986 : 78). Puis sont apparus les rapports sexuels à proprement parler, où le plaisir physique et la jouissance sont décrits en plusieurs paragraphes. Ces scènes restaient néanmoins très poétiques, métaphoriques, de sorte que « la nomination frôle le référent sans jamais le désigner » (Bettinotti 1986 : 79). Généralement racontées à la troisième personne et focalisées sur l’héroïne – caractéristique narratologique typique du roman sentimental –, elles font alors l’éloge à la fois du personnage masculin (intensément beau, séduisant et talentueux) et du rapport sexuel lui-même, la description axée sur le désir et les émotions le transformant en un acte pur, « une expérience quasi religieuse, sublime, transcendante, [où] il n’est pas grossier, sale, ou interdit » (Ty 1995 : 28).

Le XXI^e siècle a cependant marqué un nouveau tournant dans l’écriture des scènes de sexe. Déjà en 2006, Patrick notait la présence de plus en plus marquée de passages sexuellement explicites, où les euphémismes et les métaphores laissent place aux descriptions précises, directes – une évolution logique selon elle : « Women want sex » (2006 : 23). Ramsdell (2012 : 3) affirme pour sa part que les romans sentimentaux sont « sexier and hotter than ever before » et que la ligne entre l’érotisme et le roman sentimental s’est considérablement atténuée depuis le début des années 2000. Elle est d’ailleurs l’une des seules auteures à définir le RSÉ (*erotic romance* ou *romantica*, en anglais), qu’elle considère comme l’un des sous-genres les plus récents et, surtout, les plus récemment reconnus. Ce sous-genre, qui représente

bien la vague *Fifty Shades*, se distingue du roman sentimental classique non seulement par le caractère explicite des scènes de sexe, où rien n'est laissé dans l'ombre, mais aussi par le rôle de ces scènes dans le récit : « [Erotic romances are] romance novels—complete with happy endings—in which the love relationship between the protagonists develops through and is inextricably linked to sexual interaction » (Ramsdell 2012 : 533). C'est donc en intégrant des caractéristiques typiques de la littérature érotique, ou pornographique, que le roman sentimental a évolué vers le nouveau sous-genre qu'on connaît aujourd'hui.

3.1.4 La littérature érotique

Il y a à peine quelques décennies, la scène de sexe était l'apanage de la littérature érotique, ce qui n'est désormais plus le cas, comme nous l'avons souligné en introduction (section 1). Reste que ce sont les écrits érotiques classiques, inscrits dans l'encyclopédie des lecteurs, qui inspirent les auteurs de tout genre dans leur description de rapports sexuels. Pour que la vague *Fifty Shades* voie le jour, la littérature sentimentale a par le fait même dû emprunter à cette tradition littéraire aussi ancienne qu'elle (et même plus), mais qui lui est diamétralement opposée : là où la première est typiquement féminine, la seconde est traditionnellement écrite par des hommes pour des hommes; là où la première parle d'amour, la seconde exploite ouvertement le stéréotype de la femme-objet (Saint-Martin 2012 : 8, 16) et cherche constamment à dissocier sexe et sentiments (Atkins 1975; Bessard-Banquy 2010c); là où la première accorde un rôle secondaire à la scène de sexe, la seconde en fait sa finalité, et le reste du récit n'est que « remplissage » (Maingueneau 2007 : 52); enfin, là où la première suggère par la métaphore, la seconde bouscule par sa précision, sa crudité, sa vulgarité.

Ces deux traditions se distinguent en outre par leur histoire et leur évolution. On situe généralement les débuts de la littérature érotique moderne au XVIII^e siècle, soit environ à la même époque que l'émergence du roman sentimental. Toutefois, contrairement à celui-ci, le roman érotique a, pendant la majeure partie de son existence, fait son chemin dans la clandestinité et l'anonymat. Sa légitimité littéraire variait au fil des ans, selon le contexte politique. C'est toujours en France, néanmoins, qu'il a connu le plus de liberté, et ce, jusqu'aux années 1960 (Pauvert 2000; 2011; Bessard-Banquy 2010a). Dans l'entre-deux-guerres, par exemple, la France était réputée pour son ouverture d'esprit, et de nombreux écrivains, même étrangers comme Henry Miller, y publiaient des œuvres alors considérées

comme immorales : « Non seulement la littérature officielle continue de se libéraliser, mais Paris devient la capitale de la littérature "libre" anglo-saxonne » (Pauvert 2000 : 106). Dans les années 1950, alors que le roman sentimental connaissait une expansion sans pareille au Royaume-Uni et en Amérique du Nord anglophone, des éditeurs français se spécialisaient dans la littérature érotique : on en comptait jusqu'à sept en 1970 (Spengler 2010 : 108). Pendant tout ce temps, les pays anglo-saxons faisaient preuve d'une grande rigueur morale et « tent[ai]ent faiblement de rivaliser » (Pauvert 2000 : 74). C'est pourquoi on considère souvent qu'il n'existe pas de véritable tradition érotique aux États-Unis (Charney 1983). Il a effectivement fallu attendre les années 1960 pour qu'y apparaissent de premiers écrits érotiques, époque où la « révolution sexuelle » (Pauvert 2000 : 114) a fait exploser le discours sexuel et pornographique, d'abord en science, puis au cinéma et enfin en littérature.

La renommée de nombreuses œuvres érotiques publiées en France (dont celles du marquis de Sade, d'Apollinaire et de Vian) et des éditeurs de littérature érotique des années 1950-1970 (Jean-Jacques Pauvert, Eric Losfeld, Régine Deforges et Claude Tchou, notamment) reflète une véritable tradition de l'érotisme dans l'Hexagone, où « l'érotisme n'est pas inconnu [...], mais toujours dans la veine rabelaisienne, propos salaces, gaulois et truculents [...] » (Bessard-Banquy 2010a : 16). Malgré la stigmatisation qu'ils ont connue lors de leur publication, beaucoup de romans issus de cette tradition française ont d'ailleurs su gagner leurs lettres de noblesse et sont maintenant considérés comme des classiques, de « vraies » œuvres littéraires. Parmi ceux-ci figurent plusieurs écrits du XX^e siècle, dont *Histoire d'O*, de Pauline Réage, et *Emmanuelle*, d'Emmanuelle Arsan, ce qui accentue le contraste avec le genre du roman sentimental, dont les œuvres de la même époque restent encore et toujours confinées à la culture populaire.

Il est important de souligner que, même si le roman érotique est généralement associé aux hommes, il existe bel et bien une tradition érotique féminine. Seulement, celle-ci n'a pris de l'ampleur et n'a été reconnue qu'à partir des années 1950, en particulier grâce à Pauline Réage et à son *Histoire d'O*. Cette insertion de la femme dans un domaine jusque-là quasi exclusivement masculin ne s'est toutefois pas faite sans heurts : c'est entre autres pourquoi beaucoup d'auteurs avaient recours à des pseudonymes. La question de l'anonymat a toujours été un point crucial dans l'histoire de la littérature érotique et l'utilisation d'un pseudonyme était une pratique courante puisqu'elle aidait à éviter la censure

et permettait aux auteurs reconnus de conserver leur respectabilité. Chez les femmes, cependant, la question prenait une tout autre envergure, celles-ci adoptant bien souvent un nom fictif masculin : « Le choix d'un pseudonyme relevant de l'autre genre est en effet une quasi-constante chez les écrivaines qui précèdent l'entrée des femmes dans la modernité [...] Et l'hypothèse d'une identité masculine véritable qui coïnciderait avec le "je" narratif, outre le soupçon autobiographique que cela suscite, ne bouleverse pas l'idée communément partagée d'une littérature placée sous le sceau de l'homme » (Destais 2014 : 53). L'ensemble de ces écrits, bien qu'ils soient de plume féminine, ne peut toutefois être confondu avec la littérature sentimentale : bien qu'elles adoptent en général un nouveau point de vue – féminin –, les auteures se conforment en tous points aux conventions de l'érotisme littéraire masculin. « Toutes, affirme Bessard-Banquy (2010c : 70), [...] font l'apologie de l'infidélité », puis plus loin : « [Elles] ne s'imposent à aucun moment par une écriture de l'attention à l'autre, de l'extrême personnification du désir. Au contraire, tout dans leurs textes déshumanise le rapport charnel » (2010c : 85).

Malgré toutes ces différences, le roman sentimental et le roman érotique se rejoignent néanmoins sur un point : l'interpellation du lecteur. Tandis que le premier, comme nous l'avons vu, fait appel aux émotions des lectrices et leur permet de s'identifier à la protagoniste, le second suscite le désir chez le lecteur, de sorte que celui-ci, tout voyeur qu'il est, souhaite lui aussi participer à la scène. Évidemment, le type de narration utilisé influe sur le niveau d'identification qui transparait chez le lecteur. C'est pourquoi les auteurs érotiques subjectivisent toujours leur écriture, soit par une narration hétérodiégétique (à la troisième personne), mais focalisée sur un des personnages participant à l'acte sexuel – comme dans le roman sentimental –, soit par une narration homodiégétique (à la première personne) – technique généralement privilégiée puisque « l'adoption de ce point de vue améliore l'identification du lecteur à celui qui voit ou qui fait, en lui faisant partager ses affects » (Paveau 2014 : 185), ce qui permet à la visée jouissive de s'accomplir.

3.1.5 Le roman sentimental érotique : chevauchement des genres et des cultures

Bien qu'en 2000, Pauvert (2000 : 123) eût dénoncé une « avalanche [de littérature érotique féminine] dont la profonde vulgarité n'égale que l'insignifiance proche du zéro absolu » et une « banalisation définitive de la chose », nous pensons que la nouvelle vague de littérature

érotique représente une sorte de mutation de l'érotisme en littérature, qui allie deux genres certes antagoniques, mais non incompatibles. Cette transformation se fait selon un processus naturel, « les genres [étant au final] des conventions prises entre deux facteurs plus complémentaires que contradictoires : celui de répétition et celui de variation » (Adam et Heidmann 2009 : 18). La répétition, dans le cas du RSÉ, par la conservation des huit étapes décrites par Regis et qui forment le code générique; la variation, par un glissement narratologique vers la première personne et l'insertion de scènes sexuellement explicites, deux procédés empruntés à la littérature érotique. La répétition également, par l'appel aux émotions associé à l'histoire d'amour; la variation, par l'objectif de stimulation sexuelle qui y est ajouté, ce qui permet de combler le traditionnel fossé entre sexe et sentiments. En conséquence, les romans de la vague *Fifty Shades* chevauchent bel et bien les deux genres présentés ci-dessus. Ce qui les distingue du roman sentimental classique, rappelons-le, c'est que les scènes de sexe qui y sont représentées, loin de n'être que des composantes « accidentelles », comme les qualifie Regis (2003 : 22), deviennent le principal obstacle dans la relation, donc un élément essentiel du récit. On ne peut toutefois les classer parmi les simples romans érotiques, puisque l'histoire d'amour et la résolution des problèmes rencontrés par le couple en restent le pivot.

Le nouveau sous-genre ainsi créé représente à notre avis un défi de taille pour les traducteurs de l'anglais vers le français. En effet, selon Reiss (2009 : 138), « pour un même genre textuel, les formes conventionnelles peuvent soit concorder, soit diverger de façon plus ou moins forte entre deux communautés linguistiques ». Or, le RSÉ accole à un genre typiquement anglo-saxon une tradition littéraire avant tout française, de sorte que ses scènes de sexe représentent elles-mêmes une « traduction » de l'érotisme français, duquel elles sont indirectement inspirées. Cette rencontre des conventions littéraires entraîne donc également un choc langagier. À ce sujet, Pauvert (2000 : 71) affirme que, traditionnellement, « le français est le mieux adapté au langage amoureux », ce que confirme l'existence de nombreux « dictionnaires des mots du sexe, ou mots cochons, ou mots érotiques » (Paveau 2014 : 27) publiés à diverses époques. L'anglais, lui, serait aujourd'hui devenu « la lingua franca de la pornographie, en particulier en ligne » (Paveau 2014 : 26), soit un langage amoureux plus récent, inspiré davantage de la pornographie audiovisuelle que d'une quelconque tradition linguistique. Face à ces habitudes langagières et littéraires divergentes,

que devient alors l'érotisme littéraire états-unien lorsqu'il est « retraduit » vers le français, et comment exprimer le sentimental typiquement anglo-saxon dans la culture francophone?

3.2 Les théories traductologiques

Comme nous l'avons vu précédemment, le RSÉ est un objet de recherche assez récent et souvent laissé « en marge de la littérature » (Boulanger 2009 : 100), à l'instar des genres dont il découle. Ce faisant, très peu de chercheurs s'y sont intéressés à ce jour, surtout d'un point de vue formel, dans le but d'en ressortir les caractéristiques particulières et les procédés d'écriture – et de traduction – qui s'y rattachent. Au lieu de nous pencher sur le phénomène social, culturel ou idéologique entourant l'érotisme en littérature, aspects qui ont déjà été abordés par d'autres auteurs, nous favorisons dans la présente recherche une approche textuelle et littéraire, et c'est pourquoi les théories traductologiques qui sous-tendent notre analyse ressortissent avant tout au fonctionnalisme et à la stylistique.

3.2.1 L'approche fonctionnaliste et la théorie du *skopos*

L'approche fonctionnaliste, qui a vu le jour dans les années 1970, regroupe diverses théories traductologiques qui s'articulent autour du principe que toute traduction doit être effectuée en fonction de son contexte de production. La traduction est vue avant tout comme un acte de communication, accompli dans un cadre situationnel précis et avec des participants bien définis (Mason 2001 : 29). Selon cette approche, il ne faut pas s'arrêter au contexte de production du texte source puisqu'avec la traduction vient un changement non seulement langagier, mais aussi – dans la plupart des cas – culturel. Vermeer soutient même que « culture is the wider phenomenon, embracing language » (Reiss et Vermeer 2014 : 42). C'est ainsi que les fonctions de la langue et du texte cibles sont mises de l'avant, au même titre que celles du texte source, et parfois même prioritairement à celles-ci. Appliquant cette approche plus précisément à la traduction littéraire, Tatilon (2003 : 114) indique que le traducteur doit se mettre, « humblement, au service de l'œuvre, de l'auteur et surtout d'un nouveau lectorat, raison première de toute traduction ».

L'une des théories les plus influentes se rapportant à cette approche est la théorie du *skopos* d'Hans J. Vermeer. Cette théorie se fonde sur l'idée que tout texte est une offre d'information

unique et que sa traduction est une nouvelle offre d'information, dans une langue et une culture cibles, à propos de cette première offre, faite dans une langue et une culture sources (Reiss et Vermeer 2014 : 69). Ce glissement d'une offre à l'autre (de l'original à la traduction) peut impliquer un changement de fonction. Par exemple, un discours électoral rédigé et lu en allemand vise vraisemblablement à convaincre le peuple allemand de voter pour le parti concerné. Cependant, si ce même discours est traduit en français et publié dans une revue québécoise, il n'aura plus ici pour but de gagner des votes. La fonction de la traduction sera plutôt de renseigner le lectorat sur la politique ou les procédés rhétoriques allemands. C'est donc en fonction de cette nouvelle finalité, du *skopos* de la traduction, que le traducteur devra orienter sa démarche, accordant ainsi, à l'instar de l'approche fonctionnaliste, une importance primordiale au contexte de production du texte cible : « It is not the source text as such, or its effects on the source-text recipient, or the function assigned to it by the author, that determines the translation process [...] but the prospective function or *skopos* of the target text as determined by the **initiator's**, i.e. client's, needs » (Schäffner 2001 : 236). En conséquence, chaque texte peut, dans des situations différentes, mener à diverses traductions, selon l'intention du donneur d'ouvrage et les attentes ou les besoins du lectorat cible. Il est toutefois important de souligner que Vermeer n'exclut pas la possibilité d'une traduction conservant le *skopos* du texte original, ce qui lui semble justifié si « the non-verbal cultural phenomena are assigned a value of "zero" » (Reiss et Vermeer 2014 : 71). Évidemment, chaque traduction peut également avoir plusieurs *skopoi*, s'appliquant à l'ensemble du texte ou encore chacun à des segments distincts.

Sorte de *postulat traductif* – concept défini par Collombat (2010 : 58) comme la « démarche précédant la traduction elle-même et visant à établir une stratégie de traduction fondée sur le type de texte, son origine, ses destinataires et sa fonction » –, la définition du *skopos* permet au traducteur de suivre une ligne de conduite, implicite ou explicite, imposée ou personnelle. Plus précisément, une fois le *skopos* fixé, le traducteur peut réévaluer la pertinence de chaque élément du texte source et faire des choix éclairés, en décidant notamment de conserver les « conventions » (Reiss et Vermeer 2014 : 171) de la culture source ou de les remplacer par des conventions propres à la culture cible.

La théorie du *skopos* vise avant tout la traduction de textes pragmatiques : dans un tel contexte de travail, on a souvent affaire à un donneur d'ouvrage réel, avec un objectif bien précis – que ce soit de convaincre, de vendre ou de sensibiliser – et à un public circonscrit, dont on peut connaître ou prévoir les besoins. Le *skopos* met alors le traducteur en perspective et lui permet de s'éloigner si nécessaire du texte source afin de se concentrer sur la finalité du texte cible, l'original et sa traduction pouvant, sur ce point, différer grandement l'un de l'autre.

Appliquée à la traduction littéraire, cette approche attire toutefois quelques critiques. On lui reproche notamment de ne pas tenir compte des questions stylistiques, qui représentent un facteur important en littérature, domaine où les textes seraient plus complexes (Schäffner 2001 : 238). À ce propos, certains praticiens sont d'avis qu'en présence d'éléments stylistiques marqués comme des régionalismes, « il est souhaitable de créer un effet équivalent dans le texte d'arrivée, surtout dans le domaine littéraire » (Collombat 2012 : 33). Bien que ces réserves semblent de prime abord justifiées, nous croyons que la théorie du *skopos* reste d'un grand intérêt dans un contexte littéraire, car contrairement à ce qu'on pourrait croire, cette approche n'empêche aucunement le traducteur de rester « fidèle » au texte source s'il le souhaite, sur les plans tant stylistique que sémantique (Schäffner 2001 : 236). En fait, ce désir de fidélité, ou de non-variation, est selon Vermeer (1989) l'objectif de la plupart des traducteurs littéraires, qui peuvent ainsi s'efforcer de conserver une ambiguïté intentionnelle de l'auteur s'ils la considèrent comme essentielle, ou vouloir reproduire dans le texte cible l'effet que produisent certains passages sur le lecteur du texte source. Dans une telle situation, plutôt que d'être établi par le donneur d'ouvrage, le *skopos* s'impose à la suite d'une réflexion sur l'œuvre elle-même : « Quelle traduction pour quelle œuvre? pour quel public? » demande Roux-Faucard (2008 : 105). Vermeer insiste d'ailleurs lui aussi sur l'importance du public cible, affirmant que le « *skopos* cannot be set unless the target audience can be assessed » (Reiss et Vermeer 2014 : 91). Et bien qu'il soit parfois difficile de circonscrire son lectorat en littérature, le contexte paralittéraire offre une tout autre perspective, la notion de genre y occupant une place prépondérante.

3.2.2 Le rôle du genre dans le processus traductif

Selon Reiss, « genres may be described as typical recurrent communicative patterns which correspond to literary tradition, on the one hand, and social norms of verbal behaviour, on the other » (Reiss et Vermeer 2014 : 168). C'est donc la présence répétitive de caractéristiques à la fois macrotextuelles (telles que la structure et les étapes narratives) et microtextuelles (vocabulaire, rythme, etc.) qui permet de faire le rapprochement entre certaines œuvres et de classer un roman dans un genre particulier. Une fois établi, le genre remplit trois fonctions successives pour le récepteur, celles de « marqueurs de différenciation », de « déclencheurs d'attentes » et de « balises sur le parcours herméneutique » (Reiss 2009 : 134). Autrement dit, le lecteur qui achète un livre étiqueté « roman policier » saura dès le départ le distinguer d'un roman de science-fiction, puis il s'attendra à y retrouver certaines caractéristiques typiques d'un roman policier (un enquêteur, une intrigue, des indices, un coupable) et sa compréhension de l'œuvre en sera influencée, tout au long de sa lecture. Reiss souligne à juste titre que la notion de genre se base sur un « reciprocal process: the genre guides the interpretation of a particular text element and particular texts elements (conventionally) guide the way a text is assigned to a genre » (Reiss et Vermeer 2014 : 170).

En traduisant un roman populaire, le traducteur doit donc tenir compte du processus de réception qui est au centre de la notion de genre, laquelle déclenche des attentes précises chez le lecteur. En effet, une œuvre littéraire, qu'elle soit originale ou traduite, n'est jamais complètement indépendante : elle « s'inscrit toujours dans un horizon d'attente, c'est-à-dire dans l'ensemble des textes antérieurs dont les lecteurs ont l'expérience » (Canvat 2007). D'abord définie par H.-R. Jauss dans les années 1960 et ensuite reprise et étoffée par de nombreux chercheurs (voir notamment Bergez 1994; Eco 2004 et Canvat 2007), la notion d'*horizon d'attente* permet d'expliquer en partie la façon dont les lecteurs reçoivent une œuvre littéraire. Selon Jauss (1978 : 259), « le rapport au texte est toujours à la fois réceptif et actif. Le lecteur ne peut "faire parler" un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte ». Aussi constate-t-on que, lorsqu'il est confronté à un nouveau texte, le lecteur se remémore un ensemble de

« règles du jeu » (Canvat 2007) – de caractéristiques, tant macrotextuelles que microtextuelles – qu’il a acquises au fil de son expérience de lecture. Selon Canvat, un texte qui respecte ces règles et qui répond ainsi aux attentes du lecteur connaîtra un succès instantané, alors que l’œuvre qui y déroge brusque le lecteur et risque d’être rejetée. Il va sans dire que l’horizon d’attente tel que le définit Jauss est un objet en constante évolution et que les œuvres « déviantes », lorsqu’elles ne sont pas mises de côté, peuvent très bien contribuer à le modifier. En paralittérature, toutefois, cette dernière option est beaucoup plus rare, le roman populaire ne devant « pas dépasser, tromper ou contredire l’attente de son public » (Boyer 2008 : 58). De fait, en inscrivant son œuvre dans un genre bien défini, l’auteur établit en réalité une sorte de pacte de lecture⁴ avec son lecteur, puisque « c’est précisément le rôle des genres littéraires d’établir des conventions qui fondent des attentes mutuelles » (Canvat 2007). Plus ces conventions sont rigides et admises par un grand nombre, plus les attentes du lecteur seront précises et, par le fait même, prévisibles.

Bien souvent, le pacte de lecture est scellé bien avant l’acte de lecture lui-même; pour Voisin (2009 : 28), « la rencontre entre l’œuvre et le lecteur se réalise progressivement ». En premier lieu vient « une rencontre avec le livre comme objet [où] le lecteur découvre les éléments qui entourent le texte ». Ces éléments, textuels ou non, forment en fait ce que Genette nomme le *paratexte* : ce sont eux qui accompagnent le texte « pour assurer sa présence au monde, sa "réception" et sa consommation, sous la forme [...] d’un livre » (Genette 1987 : 7). Le paratexte permet au consommateur de « reconnaître le livre sans le lire, et de juger le texte sans pénétrer dans le foyer narratif » (Boyer 2008 : 55). C’est ainsi qu’au premier coup d’œil, on peut associer un roman à un genre et formuler des attentes précises à son propos. Genette sépare le paratexte en deux catégories d’éléments : le péri-texte, qui se trouve directement dans le même volume que le texte, et l’épi-texte, soit « tous les messages qui se situent, au moins à l’origine, à l’extérieur du livre » (Genette 1987 : 11). Cette seconde catégorie comprend les critiques et les entrevues avec l’auteur, qui peuvent certes contribuer à orienter la lecture du texte, mais qui nécessitent chez le lecteur une connaissance préalable de l’œuvre.

⁴ Notons au passage que les termes utilisés pour désigner ce concept marquent bien le caractère commercial des romans populaires : tandis que Maingueneau (2007 : 11) utilise *contrat implicite*, Genette (1987 : 8) parle même de *transaction*.

La première catégorie nous semble beaucoup plus intéressante sur le plan du pacte de lecture puisqu'elle est avant tout visuelle et quasi instantanée.

Le titre et la couverture sont les deux éléments paratextuels les plus évidents : ce sont généralement eux qui captent l'attention du lecteur et l'incitent à observer de plus près le livre. Pour Boyer (2008 : 50), la couverture n'est rien d'autre qu'une « image publicitaire », ce qui nous semble véridique. Pensons simplement aux couvertures des romans de la vague *Fifty Shades*, que nous avons mentionnées à la section 1.1 : par leur design sobre, comportant en général un ou deux objets symboliques de la relation amoureuse-sexuelle mise en scène, elles permettent au lecteur initié de reconnaître systématiquement un RSÉ. C'est sans mentionner les bandeaux publicitaires qui y sont parfois superposés.

Ensuite vient le nom d'auteur, composante qui, quoique généralement moins visuelle, est sans aucun doute l'un des éléments paratextuels les plus révélateurs. Bien qu'il soit parfois supplanté par le titre de la collection, comme c'est le cas par exemple chez Harlequin, où les auteurs vivent dans l'ombre de la maison d'édition et de ses collections, il constitue en soi, dans la plupart des cas, un horizon d'attente marqué. De fait, comme le souligne Maurel-Indart (2009 : 42), « le besoin d'identification de l'œuvre est si fort aujourd'hui que, dans un certain contexte de commercialisation du livre, le nom de l'auteur vaut moins comme indication de la source que comme label, marque, correspondant à certaines caractéristiques constantes de l'œuvre et visant un lectorat prédéterminé ». Cette relation entre l'auteur et le genre auquel il « appartient » explique en partie le recours fréquent aux pseudonymes : s'il est trop fortement associé à un genre, l'auteur souhaitant écrire dans un autre genre se créera en quelque sorte une nouvelle identité afin de couper court aux attentes du public. L'auteur cherchera alors un pseudonyme plus conforme au nouveau genre auquel il s'attaque, le nom d'auteur étant « descriptif d'un corpus » (Brulotte 1998 : 389).

Dans le cas qui nous concerne, c'est avant tout l'association directe à la trilogie d'E. L. James, entre autres par l'image et les citations de couverture, qui servent de « marqueurs de différenciation » (bien que le nom d'auteur recèle aussi une certaine importance, comme nous le verrons à la section 4.1). Puis, ayant fait le rapprochement avec *Fifty Shades* ou d'autres œuvres de cette vague, le lecteur se fera dès lors une idée des éléments narratifs qu'il y retrouvera : il s'attendra probablement à découvrir une histoire d'amour ponctuée de

nombreuses scènes de sexe explicites, mettant en scène des personnages au physique attirant et à l'esprit tourmenté. Au-delà des composantes de l'histoire, toutefois, le lecteur peut aussi s'attendre à retrouver certaines caractéristiques stylistiques, sur le plan de l'écriture elle-même, caractéristiques qu'il rapporte inconsciemment au genre qu'il a en main. C'est pourquoi le traducteur devra prévoir les attentes du lecteur, notamment en se constituant ce qu'Eco (2004) appelle un « Lecteur Modèle », c'est-à-dire un « lecteur implicite du texte traduit », comme l'exprime Roux-Faucard (2008 : 105). En se représentant en amont le lecteur à qui s'adresse sa traduction, le traducteur peut choisir les procédés d'écriture appropriés, de sorte que chaque tournure, chaque mot soient conformes à ce que son lecteur attend de l'œuvre. Son choix de Lecteur Modèle influencera le « patrimoine lexical et stylistique » (Eco 2004 : 68) qu'il utilisera. En contexte paralittéraire, il va sans dire que le traducteur doit se constituer un Lecteur Modèle initié au genre, un lecteur dont les exigences le conduiront « à soumettre la langue aux contraintes, aux procédés [du genre] paralittéraire » (Boyer 2008 : 71).

3.2.3 Les impératifs d'écriture

Comme notre étude vise en partie à relever les procédés précisément mentionnés par Boyer – soit les éléments lexicaux, syntaxiques et stylistiques propres à l'écriture du RSÉ – et leur effet sur la traduction, nous jugeons bon de nous appuyer sur les travaux de Pier-Pascale Boulanger, l'une des rares traductologues à s'être à ce jour intéressée au récit érotique sous un angle pratique fondé sur le genre et ses caractéristiques microtextuelles. S'appuyant indirectement sur la théorie du *skopos*, Boulanger soutient, dans son article de 2009 intitulé « La sémiologie du texte érotique », que le récit érotique a une finalité première, qui est d'exciter le lecteur, et que de cette finalité découlent certains impératifs d'écriture, ou « lignes de force » (2009 : 111), auxquels l'auteur doit se conformer. Selon elle, tout traducteur de récit érotique, qui devient l'auteur de la version traduite, devrait aussi respecter ces contraintes du genre, qu'elle désigne collectivement comme un « impératif de performativité » (Boulanger 2008 : 115). Elle dénombre trois principaux impératifs – la clarté, la réalité et l'inventivité –, qui peuvent appeler divers procédés d'écriture bien précis.

Le premier, soit l'impératif de clarté, vise à ce que l'action des personnages soit facilement décodable et ainsi à ce que la lecture soit exempte d'hésitations ou d'incongruités. Autrement dit, cet impératif contribue à la transparence du texte, qui devrait « se lire tout seul », de façon

naturelle. Boulanger précise toutefois que la clarté peut prendre diverses formes sur le plan lexical : métaphores vives à certains endroits, clichés à d'autres ou encore descriptions hyperréalistes (représentation des mouvements effectués, par exemple). Elle indique par ailleurs que cet impératif influence aussi la structure des phrases, qui devient « répétitive, voire intensive, mais rythmée [et] qui se caractérise par les tours de rôle des personnages » (2009 : 106).

Le deuxième impératif, celui de réalité, porte sur la force ou l'efficacité des descriptions et des actions, et permet au lecteur de se représenter, de « voir » ou même de « sentir » la scène, comme s'il s'y trouvait. C'est ce que Canvat (2007) et Roux-Faucard (2008) appellent l'« effet de réel ». Sont caractéristiques de cet impératif les images frappantes et les descriptions détaillées – tant visuelles que sensorielles –, qui plongent le lecteur dans la scène au point où il a l'impression de la vivre lui-même. De la même façon, l'utilisation d'un registre familier (le *slang* anglais, par exemple) permet au lecteur de s'identifier aux personnages, de se reconnaître dans leur langage et de se représenter plus facilement dans leur situation, de telle sorte que l'érotisme fictionnel se transpose dans la réalité.

Le dernier impératif, d'inventivité, vise à capter et à conserver l'intérêt du lecteur envers cet acte aujourd'hui banalisé que sont les rapports sexuels. Boulanger relève l'utilisation de jeux de mots et d'humour comme procédé répondant spécifiquement à cet impératif. Elle inclut également ici les stratégies utilisées par les auteurs (et les traducteurs) pour éviter la redondance dans les descriptions, notamment en ce qui a trait à la répétition abusive des mots désignant les parties génitales.

Ces trois impératifs mettent ainsi de l'avant divers éléments microtextuels, tant lexicaux que syntaxiques, qui ont servi de base à notre analyse. Nous verrons aux sections 5 et 6 que plusieurs tendances soulevées par Boulanger sont bel et bien présentes dans le RSÉ et qu'elles font partie des éléments dont le traducteur doit tenir compte dans son travail, étant donné leur lien marqué avec les impératifs d'écriture mentionnés par Boulanger et donc, avec la fonction même de l'érotisme.

4. Méthodologie

4.1 Formation du corpus

Notre étude se fonde sur l'analyse de scènes tirées de trois œuvres, soit un RSÉ en langue originale anglaise, sa traduction en français et un RSÉ en langue originale française. Nous sommes consciente qu'un corpus d'aussi petite taille n'offre pas un énorme potentiel de généralisation, mais considérons qu'il convient amplement aux objectifs et à l'ampleur de la présente étude. Nous espérons par ailleurs que nos conclusions ouvriront la voie à des recherches plus approfondies dans le domaine de la paralittérature et de la traduction de l'érotique. Étant donné le nombre limité d'œuvres analysées, notre principal critère de sélection était la représentativité des romans, qui devaient bien refléter le genre étudié. Autrement dit, pour former notre corpus, nous avons choisi des romans récents s'adressant à un vaste public et dont l'histoire d'amour s'articule autour de rapports sexuels décrits explicitement.

Du côté de l'œuvre originale anglaise, nous avons donc opté pour *Bared to You*, premier tome de la série *Crossfire* de Sylvia Day. Tout d'abord, l'origine de ce roman le situe sans conteste dans la vague *Fifty Shades* : publié en 2012, soit peu après la série d'E. L. James, il a été écrit par une auteure états-unienne dont l'expérience s'avère par ailleurs non négligeable. De fait, avant de se lancer dans le sous-genre érotique en 2012 avec *Crossfire*, Day avait déjà écrit plus d'une quinzaine de romans sentimentaux, tous sous-genres confondus (historiques, fantastiques et paranormaux, entre autres), ce qui laisse supposer une bonne connaissance des caractéristiques propres au genre. Certains éléments paratextuels confirment en outre l'appartenance de *Bared to You* au RSÉ tel que nous le définissons dans la présente étude. En effet, bien que Day se défende d'avoir copié E. L. James, plusieurs critiques comparent sa trilogie *Crossfire*⁵ à la trilogie *Fifty Shades*, et l'auteure elle-même ne nie pas que le succès international de James lui ait ouvert de nouvelles avenues (Lestavel 2012). Elle la mentionne d'ailleurs dans les remerciements de *Bared to You*

⁵ À noter qu'un quatrième tome est paru en novembre 2014, soit pendant la rédaction du présent mémoire, mais qu'il s'agissait bien, à l'origine, d'une trilogie. E. L. James a d'ailleurs elle aussi écrit une suite à la trilogie *Fifty Shades* entre-temps.

(2012a : X). Au-delà de cette appartenance au genre, toutefois, nous souhaitons aussi, afin d'obtenir des résultats probants, étudier une œuvre qui a connu une bonne popularité et acquis une certaine reconnaissance du public, ce qui est le cas de *Bared to You* : en 2013 déjà, soit un an à peine après sa parution, le roman avait été publié dans 19 pays et figurait sur la liste de best-sellers du *New York Times*, d'Amazon, d'iTunes et de Nielsen, la trilogie s'étant alors vendue à plus de six millions d'exemplaires (PRWeb 2013).

Enfin, le dernier critère de sélection était la qualité potentielle de la traduction : il va sans dire que notre choix d'œuvre en anglais influençait aussi l'œuvre traduite analysée, œuvre qui devait selon nous être d'assez bonne qualité – du point de vue linguistique – pour produire des données intéressantes et mener à des conclusions réalistes. Comme l'indique Olohan (2004 : 47), « the question of representativeness extends beyond whether certain texts are representative of a certain genre to whether certain translations are representative of translation behaviour ». Nous jugeons ainsi que l'analyse d'une œuvre traduite par un traducteur inexpérimenté aurait pu biaiser nos résultats et que l'expérience du domaine et le champ d'expertise du traducteur peuvent représenter un certain gage de qualité, quoique non absolu. Dans le cas qui nous concerne, la traductrice de la version française, *Dévoile-moi*, est Agathe Nabet, traductrice originaire de France, qui a par ailleurs travaillé sur plus d'une trentaine d'autres romans sentimentaux (Librairie Dialogues). Tout comme Day, Nabet aurait donc une expérience suffisante du genre pour produire un texte intéressant à analyser.

Du côté français original, nous avons choisi l'œuvre en fonction de critères de comparabilité. Il convient d'abord de rappeler que le français original servira de point de comparaison à la fois pour l'anglais original et pour le français traduit. À cette fin, nous avons arrêté notre choix sur un roman écrit par un écrivain de France, pour que l'analyse comparative avec le français traduit ne puisse être influencée par des variations régionales de la langue. Toutefois, comme la vague *Fifty Shades* est majoritairement états-unienne et que ce courant est beaucoup moins présent dans l'Hexagone, le rapprochement entre l'œuvre choisie et le genre à l'étude est certes moins évident que pour *Bared to You*. Nous avons finalement opté pour

Hotelles : Chambre un, d'Emma Mars⁶, premier tome d'une trilogie à saveur érotique publié après *Fifty Shades of Grey* – plus précisément en 2013 –, tout comme *Bared to You*. Encore une fois, plusieurs éléments paratextuels nous permettent d'associer le roman au genre étudié : notons d'abord l'image de couverture, où un simple drap froissé met en relief le titre, écrit rouge sur blanc. Dépouillée et sensuelle, elle symbolise très bien la relation amoureuse-sexuelle des personnages. Mais l'élément le plus représentatif reste sans conteste le nom d'auteur, qui est en fait un pseudonyme. Bien que très peu nous en soit dévoilé sur la véritable plume derrière ce roman, on remarque tout de suite l'ambiguïté identitaire soulevée par le pseudonyme d'Emma Mars : on peut valider par la page de remerciements du roman (Mars 2013 : 544) qu'il s'agit d'un auteur français et pourtant « Emma Mars » a une étrange consonance anglophone. Le plus important, toutefois, nous a été révélé par courriel (Saint-Jean 2015) par Marie-Claire Saint-Jean, l'éditrice du roman : l'auteur est en réalité un homme – dont l'identité exacte n'a pas été précisée. Cette information témoigne selon nous d'une réelle volonté de la part de l'auteur de s'intégrer au genre du RSÉ, typiquement féminin. Boyer (2008 : 65) souligne d'ailleurs que « le pseudonyme est une loi du genre [...] : l'aventure amoureuse étant racontée selon le point de vue de la protagoniste, il est inconcevable que le roman porte une signature masculine ». Par son pseudonyme, l'écrivain s'assure ainsi de respecter les critères de « provenance » du genre, ce qui lui permet de se conformer aux attentes du public et facilite le rapprochement avec la vague *Fifty Shades*. À noter qu'afin de respecter l'intention de l'écrivain (et la perception qu'ont de lui ses lecteurs), nous utiliserons dans le cadre de la présente recherche le générique « les auteures », au féminin, pour désigner Day et Mars.

Pour former le corpus, nous avons sélectionné 10 scènes de sexe de *Bared to You*, les 10 scènes correspondantes de *Dévoile-moi* et 10 scènes de *Hotelles*, qui forment

⁶ À noter que l'édition utilisée dans le cadre de cette recherche est l'édition québécoise, l'édition française n'étant pas disponible au Québec au moment du dépouillement et de l'analyse des données. La maison Guy Saint-Jean Éditeur est en fait la première à avoir publié le roman, pour un public québécois. Il convient donc de souligner que le roman a été légèrement adapté « pour le marché québécois; plusieurs expressions très françaises ont été changées, de même que de nombreux anglicismes, sans cependant modifier quoi que ce soit au contenu original » (Saint-Jean 2015). Comme ces changements se trouvent avant tout sur le plan lexical, nous avons effectué des vérifications auprès de l'éditeur lors de l'analyse de résultats précis (voir section 5.2.1), pour nous assurer que les différences qui transparaissent entre le français original et le français traduit ne proviennent pas simplement d'une adaptation due à des variations régionales de la langue.

respectivement les sous-corpus en anglais original (AO), en français traduit (FRT) et en français original (FRO). Une analyse préliminaire d'une scène de chacun des romans nous a permis d'observer a priori plusieurs procédés intéressants et nous a fourni de nombreuses pistes d'étude. Au vu des données fournies par cet échantillon, nous avons convenu qu'un total de 10 scènes par roman était un objectif à la fois réaliste et suffisant dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. Ce nombre s'avérait par ailleurs pratique puisqu'il représente la quasi-totalité des scènes de sexe offertes par chacun des romans : nous avons en effet dû écarter seulement deux scènes de *Bared to You* (et *Dévoile-moi*) et aucune de *Hotelles*. Comme nous avons remarqué au préalable que deux scènes du roman en anglais risquaient de causer des problèmes méthodologiques en raison de plusieurs interruptions dans l'acte sexuel et la narration (dialogues et interventions de personnages extérieurs au rapport sexuel), c'est elles que nous avons décidé d'éliminer.

Ce que nous désignons comme des « scènes de sexe » correspond à ce que Maingueneau (2007 : 13) appelle des « séquences pornographiques », c'est-à-dire « des morceaux de texte, de longueurs très variables, qui relèvent de l'écriture pornographique » et qui décrivent donc de façon très explicite des rapports sexuels de nature diverse (nous y reviendrons à la section 4.2). Enfin, bien que chaque scène compte un nombre de mots différent (variant de 470 à 3 550), les trois sous-corpus atteignent des totaux tout à fait comparables, soit de 12 700 mots pour *Bared to You*, de 12 300 pour sa version française et de 14 700 pour *Hotelles*.

4.2 Présentation des œuvres

Fidèles au genre du RSÉ, les deux romans à l'étude mettent en scène une histoire d'amour où les rapports charnels sont un enjeu majeur, racontée par la voix de la protagoniste féminine, une narratrice homodiégétique. Il va sans dire, cependant, que l'histoire racontée est tout à fait différente.

Dans *Bared to You*, on suit Eva, agente de publicité dans la vingtaine, qui tombe dès le premier regard sous l'emprise du magnétisme de Gideon Cross, multimillionnaire propriétaire de l'immeuble où elle travaille. Ayant tous les deux souffert d'abus sexuel dans leur jeunesse, Eva et Gideon doivent sans cesse faire des sacrifices et des compromis pour

trouver et maintenir un équilibre, aussi délicat soit-il, dans leur relation. Étant donné leur passé difficile, la grande majorité de leurs problèmes s'articulent autour des rapports sexuels : de l'acceptation de soi à la confiance envers l'autre, en passant par le thème de la domination, « faire l'amour » aura rarement été aussi complexe. Les 10 scènes analysées décrivent toutes, sans exception, des rapports hétérosexuels, entre nos deux protagonistes. Les actes décrits varient, certes, mais restent dans le cadre de ce qu'on pourrait appeler des « relations sexuelles ordinaires » (Maingueneau 2007 : 34) : fellation, cunnilingus, pénétration ou une combinaison de ces rapports. Une seule scène du roman se distingue par la description de sexe anal, mais nous avons dû la laisser de côté lors de la formation de notre corpus puisqu'elle était difficilement détachable des séquences non érotiques qui l'entouraient et l'entrecoupaient.

Hotelles raconte pour sa part l'histoire d'Annabelle, ou Elle, jeune femme pudique dont la relation avec le richissime David Barlet semble un cadeau du ciel. Bientôt, toutefois, Elle se voit prise au piège dans un jeu de séduction mené en apparence par Louis, le frère de son fiancé. Tandis qu'il la pousse à découvrir sa véritable nature sexuelle par des « épreuves » toutes plus excentriques les unes que les autres, Elle développe des sentiments pour Louis, qui, au final, n'agit que sous la direction de David lui-même. On assiste ainsi à un triangle amoureux des plus atypiques, menant à des scènes de sexe très diverses. Quoique la plupart des séquences érotiques décrivent, comme dans *Bared to You*, des rapports hétérosexuels – entre Elle et David, et entre Elle et Louis –, on compte également une scène de masturbation, où la protagoniste est seule, deux scènes de voyeurisme, où la protagoniste se donne elle-même du plaisir en observant d'autres personnages en action, et une scène homosexuelle entre Elle et une autre femme. Les accessoires occupent en outre une place de premier plan dans plusieurs des scènes, ce qui n'est pas du tout le cas dans *Bared to You*. Malgré ces différences majeures dans les actes décrits et l'histoire qui justifie leur présence, l'objectif des rapports sexuels est le même dans les deux romans : renforcer l'estime de soi de la protagoniste, l'initier – ou la « réinitier » – au plaisir sexuel et lui faire découvrir la force des sentiments qu'elle éprouve envers le personnage masculin, de sorte qu'ils soient au final réunis et apaisés.

4.3 Méthode d'analyse

La méthode que nous avons utilisée pour recueillir nos données et analyser les extraits composant notre corpus comprend trois étapes, soit :

- 1) le dépouillement;
- 2) le classement;
- 3) l'analyse.

Tout d'abord, nous avons effectué un dépouillement préliminaire, notamment par l'analyse de notre échantillon, mais aussi par la lecture attentive et répétée de chaque scène. Ce premier repérage nous a permis de sélectionner les éléments d'analyse qui nous paraissaient les plus importants, en nous inspirant entre autres des travaux de Boulanger et des caractéristiques du roman sentimental et du roman érotique relevées dans notre cadre théorique. Nous avons ainsi retenu les éléments suivants :

- 1) Caractéristiques structurelles et syntaxiques (équilibre dialogue-narration, éventuelles variations de longueur de phrases, structure et rôle des phrases);
- 2) Caractéristiques lexicales (utilisation de langage familier et vulgaire, utilisation d'adjectifs et d'adverbes précis et laudatifs, présence d'images).

Nous avons ensuite effectué un dépouillement méthodique de chaque scène, où chaque élément d'analyse a été relevé manuellement selon des critères bien précis qui seront exposés plus avant dans les sous-sections de la présentation des données (sections 5 et 6). Le classement diffère par le fait même d'une catégorie d'éléments à l'autre. En général, toutefois, nous avons procédé à ce que Bardin (1993) appelle une catégorisation par « tas », opération qui consiste à classer les éléments de façon analogique et progressive, de sorte que la typologie des catégories n'est réellement établie qu'en fin de parcours.

La dernière étape de notre démarche consiste en l'analyse elle-même, qui comporte deux volets : une analyse contrastive entre les procédés d'écriture relevés en AO et en FRO, et une analyse des procédés utilisés en FRT, comparée aux autres sous-corpus. Les deux sections qui suivent présentent les résultats de notre démarche, suivant ces deux volets.

5. Présentation et analyse des résultats : procédés d'écriture en langues originales

L'ensemble de données présenté dans cette section a été recueilli en deux temps : par le dépouillement d'une part du sous-corpus en AO et d'autre part du sous-corpus en FRO. Les résultats sont présentés ici dans une perspective descriptive et comparative, afin de mettre en évidence les similitudes et les différences entre les deux langues sur le plan de l'écriture du RSÉ. Cette section permet donc de faire ressortir les principaux procédés utilisés par les auteurs originaux pour faire transparaître une charge à la fois émotionnelle et sexuelle.

5.1 Caractéristiques structurelles et syntaxiques

En premier lieu, nous avons observé les caractéristiques propres à la structure de la scène de sexe – sur le plan formel, c'est-à-dire du texte, et non du récit – et à la phrase. Pour ce faire, nous avons d'abord utilisé le filtre « Style » du logiciel Antidote. Grâce à la fonction « Phrases longues », nous avons pu calculer le nombre de mots contenu dans chaque phrase. Par « phrase », nous entendons ici la phrase « graphique », soit « une suite de mots qui commence par une majuscule et se termine par un point » (Office québécois de la langue française 2002), ou par un autre signe de ponctuation fort. À noter que la plupart des phrases de dialogue ont dû être calculées à part, à partir de Word, puisque la présence d'incises et de segments introductifs se prêtait peu à une analyse par Antidote. Nous avons ensuite classé l'ensemble des phrases 1) en fonction de ce calcul et 2) selon qu'elles se rapportaient à la narration, au dialogue ou à une réplique avec incise (catégorie « Dialogue avec incise », qui consiste en quelque sorte en une combinaison des deux autres classes). Ce classement a servi à l'analyse de l'équilibre dialogue-narration. Les dialogues ont ensuite fait l'objet d'un second classement, selon le nombre de mots et de phrases que contient chaque réplique, ce qui nous a permis d'observer la dynamique dialogique de la scène de sexe.

Ce dépouillement statistique nous a permis de relever la présence de structures phrastiques atypiques, c'est-à-dire des phrases graphiques – amorcées par une majuscule et se terminant par un signe de ponctuation fort – qui ne sont toutefois pas constituées des « deux éléments fondamentaux [normalement attribués à la phrase], le sujet et le prédicat (qui est ou qui contient ordinairement un verbe conjugué) » (Grevisse et Goosse 2008 : 222). Nous avons donc utilisé les fonctions « Verbe absent » et « Participiales » du filtre « Style » d'Antidote

pour repérer certaines de ces structures (averbales, notamment). Toutefois, comme nous souhaitons préciser notre analyse en incluant l'ensemble des structures atypiques, une bonne partie de ce dépouillement a dû être effectué manuellement, par une lecture attentive de chaque scène. C'est ainsi que nous avons identifié six structures identiques en anglais et en français : la subordonnée utilisée sans proposition principale (1), la phrase adjectivale (2), la phrase verbale (infinitive [3] ou participiale [4]), la phrase nominale (5), la phrase adverbiale (6) et la phrase prépositionnelle (7). S'ajoute à ces catégories la phrase pronominale, présente dans le sous-corpus français seulement (8).

1. Lui qui a étiré mon désir tout ce temps en un interminable supplice, je veux allonger sa frustration jusqu'à son point de rupture. **Qu'il n'en puisse plus. Qu'il me supplie.** (Mars : 536⁷)
2. "You're beautiful here, too. **Plush and pink. So soft.** [...]" (Day : 76)
3. Il veut nous assommer de plaisir. **Nous épuiser d'amour.** (Mars : 540)
4. He held my head still and took over. **Thrusting his hips. Fucking my mouth.** (Day : 162)
5. J'aimais cette immédiateté. **Cette rigidité impérieuse.** (Mars : 74)
6. The connection was startlingly intense. **Emotionally. Mentally.** (Day : 136)
7. Je le voulais lui. **En moi.** (Mars : 329)
8. Il est l'homme qui désire tout de moi. **Celui que j'accueille en vainqueur, et à qui mon arc minuscule fait maintenant triomphe.** (Mars : 537)

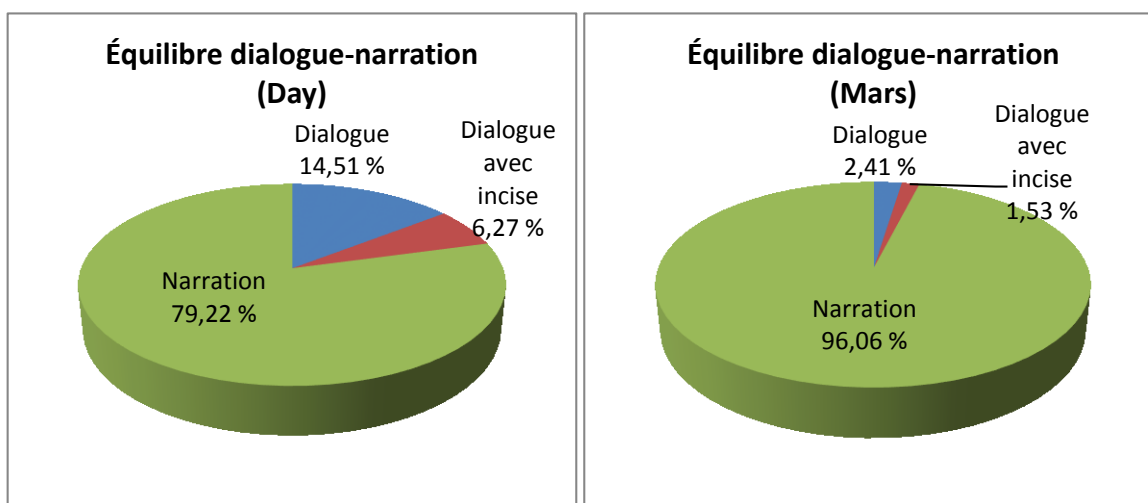
Enfin, nous avons repéré manuellement, notamment à l'aide de la fonction « Rechercher » de Word, tout usage récurrent ou atypique de signes de ponctuation et de typographie, afin d'en analyser le rôle dans la scène de sexe du RSÉ pour chacune des langues en présence.

5.1.1 Équilibre dialogue-narration

Notre premier constat quant à la structure de la scène de sexe, c'est qu'elle est avant tout narrative, ce qui est peu surprenant en soi étant donné la nécessité de décrire l'action. On

⁷ Pour alléger la présentation des exemples, nous nous contenterons d'indiquer l'auteur et la page : Day pour *Bared to You* et Mars pour *Hotelles*. Le nom de la traductrice, Nabet, sera utilisé pour désigner la traduction française de *Bared to You*, *Dévoile-moi*, dans les sections appropriées.

remarque toutefois une présence plus importante du dialogue en anglais, comme le montrent les graphiques suivants :



Cette différence, qui s'explique sans doute simplement par les histoires distinctes et par les préférences de chaque auteure, n'est pas assez marquée pour faire basculer l'équilibre dialogue-narration. Elle nous a toutefois permis d'observer plus avant, dans le sous-corpus anglais surtout, la dynamique entre ces deux composantes. Il apparaît ainsi que le dialogue, bien qu'il contribue à sa manière à la charge érotique de la scène de sexe, n'y trouve sa place que lorsqu'il s'intègre à la trame narrative, sans l'interrompre. Rares sont les véritables discussions, où les personnages échangent plus de quelques répliques de suite. De plus, nous avons observé qu'en français, les répliques avec incise comptent pour 36,25 % du dialogue et qu'en anglais, 47,3 % des répliques sont accompagnées d'une incise ou entrecoupées d'un passage narratif⁸, comme dans l'exemple 9 :

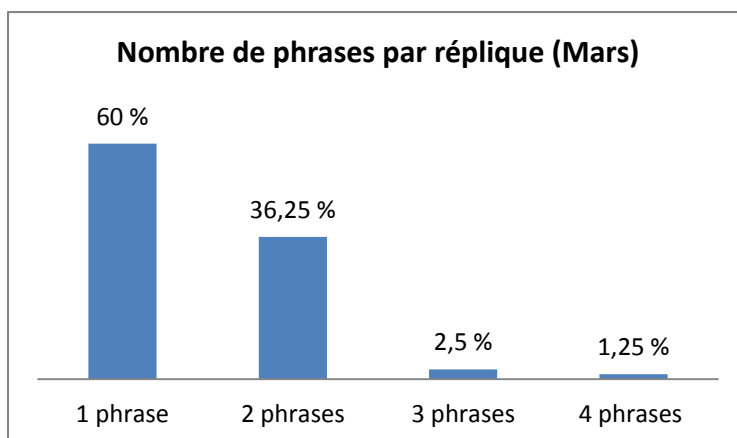
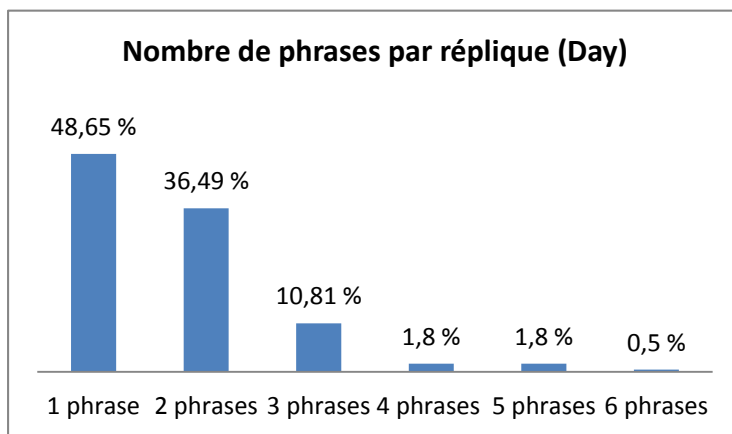
9. "Yes." My hands gripped the edges of the cushions. "Of course." (Day : 77)

⁸ À noter que cette dernière structure est propre à l'anglais puisque les normes de présentation des dialogues en français ne permettent pas d'intercaler une phrase narrative complète à l'intérieur même d'une réplique. En français, chaque segment de dialogue sera précédé d'un saut de ligne et d'un tiret, ce qui en fera deux répliques distinctes.

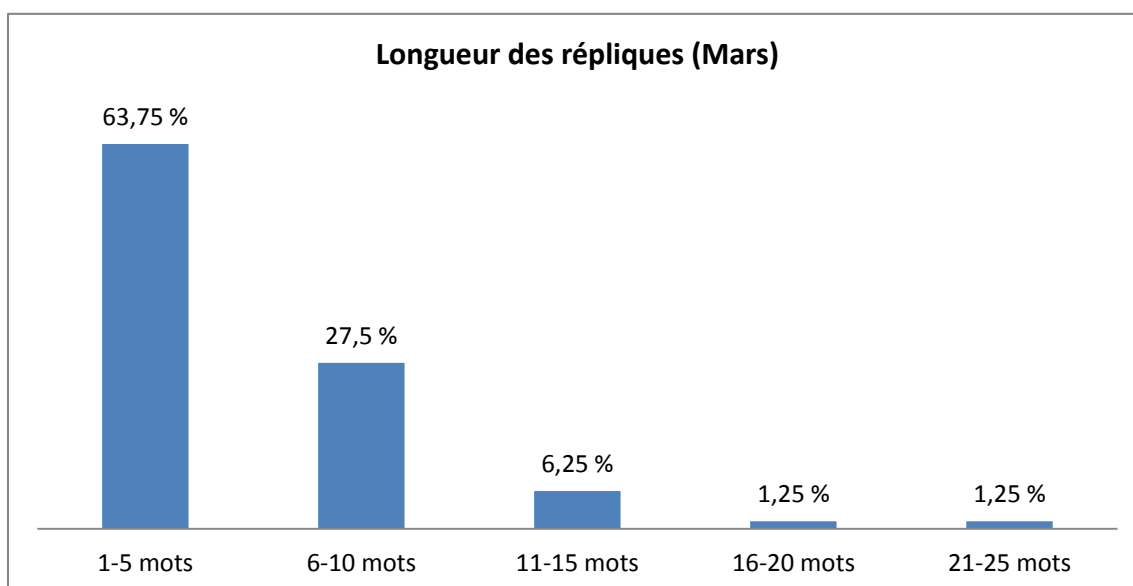
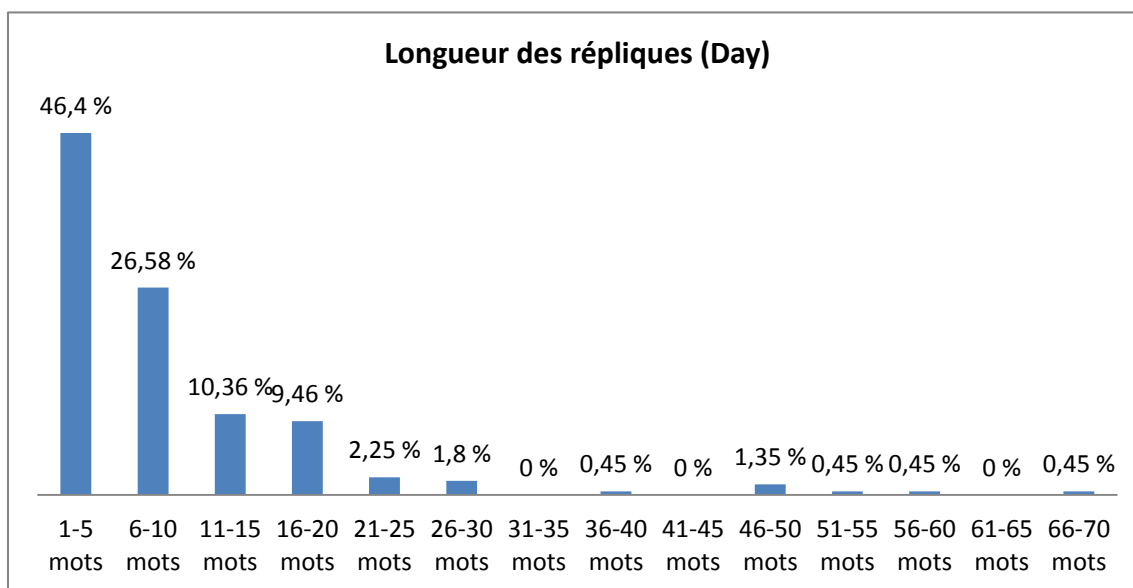
En enchâssant la narration dans le dialogue de cette manière, l'auteur de RSÉ n'interrompt jamais l'action, ce qui garantit l'« attention soutenue [du lecteur] et sa progression fluide dans le texte en vue de l'amener à un état de tension culminante » (Boulangier 2009 : 105). Cette structure permet aussi d'intégrer de façon naturelle l'émotion des personnages, qui, comme nous l'avons vu, facilite l'identification du lecteur :

10. "It's so good," I sobbed, lost to him. "You feel... Ah, God, it's too good."
(Day : 93)

Bien qu'il ne représente qu'une mince partie de la scène de sexe, le dialogue n'en comporte pas moins des caractéristiques bien particulières servant la charge érotique. La première est la concision, phénomène que nous avons analysé sur deux plans, en étudiant d'une part le nombre de phrases et d'autre part le nombre de mots que contient chaque réplique. D'abord, les graphiques ci-dessous montrent que la grande majorité des répliques comptent une ou deux phrases seulement, en AO aussi bien qu'en FRO :



En fait, la phrase seule est de loin la plus fréquente, puisqu'elle compte pour 48,65 % des répliques du sous-corpus anglais et 60 % de celles du sous-corpus français. Ensuite, si l'on observe la longueur des répliques, indépendamment du nombre de phrases, on constate encore une fois que la brièveté est de mise dans les deux langues : en AO, 46,4 % des répliques comptent cinq mots ou moins, pourcentage qui s'élève jusqu'à 63,75 % en FRO. Si l'on y ajoute les répliques contenant entre six et dix mots, on inclut alors la grande majorité des répliques de nos deux sous-corpus, avec 72,98 % en anglais et 91,25 % en français.



Dans la scène de sexe, cette extrême concision se combine à l'interjection et à l'exclamation pour « communiquer le plaisir à l'autre (dans la scène) et aux lecteurs » (Brulotte 1998 : 139). On remarque toutefois une différence majeure entre la répartition des dialogues dans les deux langues : en AO, on trouve certains passages se situant à l'extrême opposé du principe de brièveté. Tandis que les dialogues français ne présentent qu'une seule réplique de quatre phrases ou plus (1,25 % des répliques), l'anglais en compte neuf (4,1 %). De façon analogue, le sous-corpus français ne comporte aucune phrase de plus de 25 mots, alors qu'on en compte onze en anglais, ce qui représente près de 5 % de l'ensemble des répliques. Certes, même en anglais, il s'agit là de proportions minimales, mais leur présence quasi exclusive à ce sous-corpus nous a menée à nous pencher sur la question.

Notre analyse dévoile que ces répliques étonnamment longues se divisent en deux types. Les premières présentent peu d'intérêt, puisqu'elles font simplement partie de conversations préalables au rapport sexuel. De fait, on trouve dans *Bared to You* certaines scènes de sexe qui chevauchent des discussions sérieuses entre les deux protagonistes. Comme ces répliques disparaissent avec la progression de l'acte sexuel et la montée du désir, elles ne semblent pas servir le caractère érotique de la scène. Le deuxième type, toutefois, contribue réellement à l'excitation sexuelle du lecteur puisqu'il représente en quelque sorte une « mise en abyme du plaisir » (Bessard-Banquy 2010c : 91). Dans ces répliques, les personnages décrivent les actions qu'ils posent, ou qu'ils prévoient poser, et le plaisir que cela leur procure, comme dans l'exemple suivant :

11. "I want to feel my cum in you when I fuck you with my fingers. I want *you* to feel my cum in you, so you think about how I looked and the sounds I made when I pumped it into you. And while you're thinking about that, you're going to look forward to me doing it again and again." (Day : 78)

Ce procédé que Paveau (2014 : 210) qualifie d'*autodescription* permet au lecteur de mieux se représenter la scène et parfois même d'approfondir son fantasme, la mention du plaisir étant ici plus importante que le plaisir lui-même : « Il faut *dire* avant tout ce qui arrivera, sans que cela s'actualise nécessairement dans la suite du récit » (Brulotte 1998 : 420). Dans *Bared to You*, cette mise en abyme se joue sur deux niveaux. Tout d'abord, la protagoniste

elle-même se dit excitée par les paroles crues et les promesses implicites de son partenaire : « It turned me on when he talked so bluntly about sex », affirme-t-elle à la page 134, puis plus loin : « His words and his voice pushed me over » (Day : 187). Ensuite, le lecteur peut s'identifier à la protagoniste et ressentir lui aussi l'effet de ces paroles. Contrairement à Day, Mars ne semble pas avoir emprunté ce procédé typique, selon Paveau, du récit pornographique. On ne trouve en effet aucune occurrence d'autodescription dans *Hotelles*, où la mise en abyme du plaisir sexuel se fait plutôt au niveau du récit, notamment dans les scènes de voyeurisme :

Que ce spectacle fût monté de toutes pièces, à mon intention exclusive et probablement avec deux acteurs échappés de je ne sais quel *live show* de Pigalle, tout cet aspect artificiel, fabriqué, aurait dû m'en tenir à distance. Mais à l'indifférence, teintée d'un léger dégoût, succéda bientôt la curiosité – celle de voir comment elle pouvait s'y prendre pour lui procurer autant de plaisir avant même l'échéance finale. Ce qui m'aurait repoussée dans n'importe quel film X agissait sur moi comme le plus radical des stimulants. **Effet de réalité. Fascination** pour ces lèvres qui s'attardaient désormais sur le gland parvenu à maturité, sombre et tumescent, luisant de leurs désirs mêlés. Je répugnais à l'admettre et pourtant si, si, si... **leur numéro m'excitait follement...** (Mars : 216; nous soulignons)

Une autre caractéristique des dialogues est leur ponctuation à valeur hautement émotive : tant en AO qu'en FRO, on trouve de nombreux points de suspension (41 occurrences contre 38) et points d'exclamation (7 occurrences contre 19). Ces deux signes de ponctuation ont une fonction mimétique très prononcée, c'est-à-dire qu'ils servent « à représenter l'acte sexuel au plus près de sa réalité » (Paveau 2014 : 205). Effet de réel, donc, encore une fois. Tandis que les points de suspension présentent des proportions similaires dans les deux sous-corpus, on remarque que le point d'exclamation est beaucoup plus utilisé en français, surtout compte tenu du peu de dialogue que contient ce sous-corpus. On observe toutefois en anglais un autre procédé d'écriture servant aussi à exprimer l'insistance, l'émotion et la jouissance, soit la mise en italique d'un mot dans les dialogues. Nous avons relevé 13 occurrences de cet usage typographique en anglais, mais aucune en français :

12. As I tightened and shook, I realized I was going to come from that, just from the expert thrust of him inside me. "*Gideon*." (Day, p. 93)

Les deux langues disposeraient donc de moyens différents pour exprimer une émotion intense. Alors qu'en anglais, on peut recourir à l'italique « when the writer wishes to stress a word that would not normally be stressed in the sentence » (Bureau de la traduction 2015), soit, dans notre cas, pour reproduire l'intonation du personnage lorsqu'il exprime son plaisir, cet usage n'est pas habituel en français, « où les italiques et les majuscules n'indiquent pas forcément un procédé phonique » (Vinay et Darbelnet 1977 : 208). Suivant ce constat, un traducteur souhaitant respecter les procédés d'écriture français pourrait remplacer l'italique par un point d'exclamation, lorsque le texte s'y prête bien, comme dans l'exemple 12. Enfin, le français présente un dernier procédé mimétique dans les dialogues : l'étirement d'une syllabe, représenté à l'écrit par la répétition de la voyelle, comme lorsqu'Annabelle jouit d'un « Oh, ouiiiiii ! » (Mars : 331). Quoiqu'il n'apparaisse qu'à deux reprises dans le sous-corpus, il nous semble que ce procédé pourrait lui aussi, dans certains cas, remplacer l'italique lors de la traduction.

Les passages narratifs du texte comportent également des caractéristiques particulières sur le plan de la ponctuation. La première est, comme dans les dialogues, l'usage des points de suspension, dont on trouve 14 occurrences en AO et 11 en FRO.

13. I didn't have the strength to push him away when he returned to my clit and sucked softly . . . tirelessly . . . until I climaxed again, gasping his name.
(Day : 79)

Bien qu'il soit plus rare dans la narration que dans les dialogues, ce signe de ponctuation y exerce une fonction similaire : il permet de rendre l'émotion du personnage, plus précisément de la narratrice. À cela s'ajoute toutefois la question du rythme. En effet, dans l'exemple 13 notamment, les points de suspension marquent une pause et imposent un ralentissement de la lecture. Cette courte suspension de l'action laisse toute la place à l'émotion et aux sensations, et permet au lecteur de les intégrer pleinement.

Le second procédé relevé dans la narration, soit l'usage de la question rhétorique, se trouve presque exclusivement dans le sous-corpus français (23 occurrences, contre une seule en anglais). La question rhétorique s'inscrit dans la focalisation du personnage et permet de reproduire directement le déroulement de sa pensée. Ainsi, plutôt que de citer de façon

indirecte les réflexions du personnage, comme le fait Day dans l'exemple 14, on pousse dans l'exemple 15 le lecteur à faire le même cheminement introspectif que le personnage, en même temps que lui, ce qui facilite d'autant plus son identification émotionnelle.

14. *Like this*, I thought. *I want you just like this*. (Day : 137)

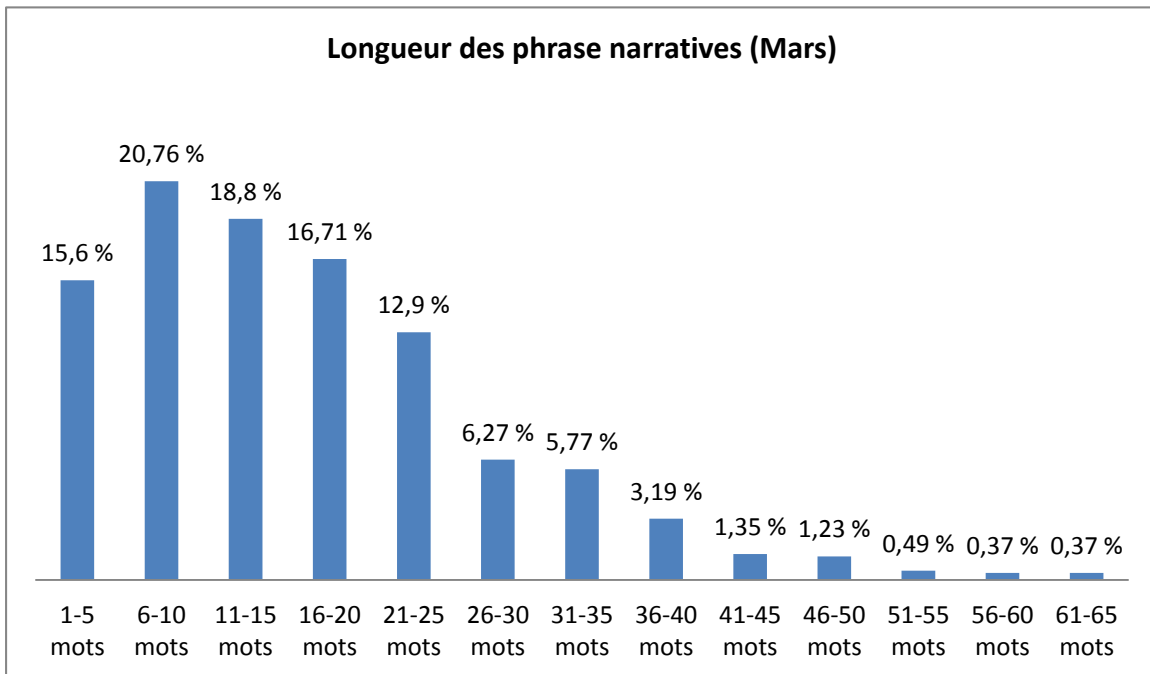
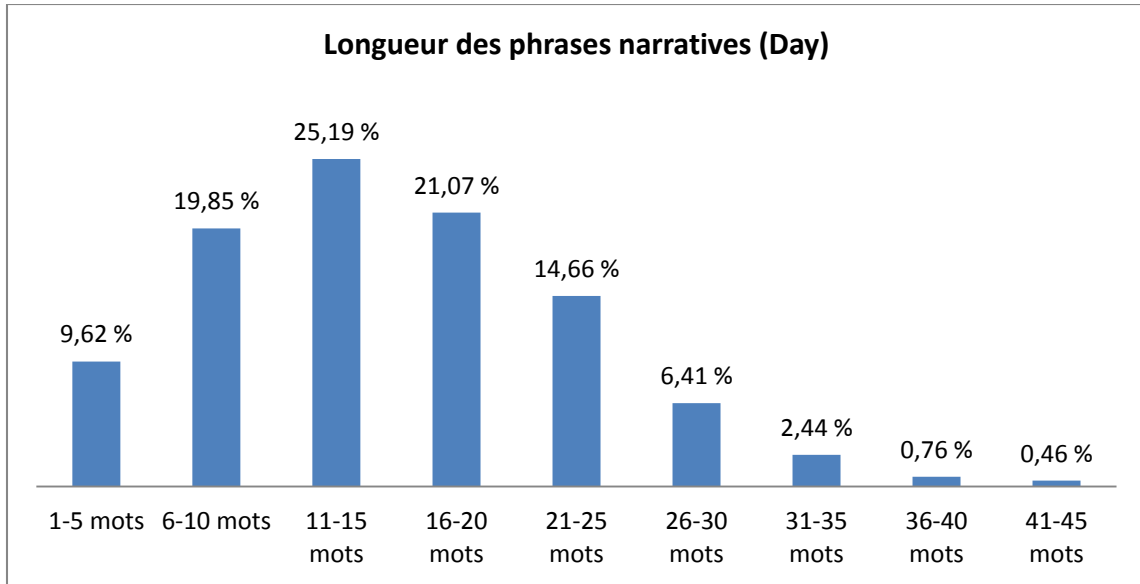
15. Puis, sans comprendre ce qui allait ensuite se passer, j'entendis le frottement subtil de ses pieds sur la moquette, puis le double déclic de la porte qu'on ouvre et qu'on referme. Était-il réellement sorti ? (Mars : 329)

Notre corpus ne nous permet malheureusement pas de confirmer si la différence d'usage de ce procédé relève réellement de conventions divergentes en anglais et en français ou simplement de préférences stylistiques de la part des auteures en présence. Nous croyons donc que ce phénomène gagnerait à être étudié dans des recherches ultérieures.

5.1.2 Structure et rôle des phrases narratives

Comme nous l'avons indiqué dans la section précédente, la narration est nettement prédominante dans la scène de sexe du RSÉ. C'est pourquoi nous nous tournons maintenant vers la structure et le rôle des phrases narratives, qui représentent plus de 75 % de chaque sous-corpus.

Comme nous l'avons fait avec le dialogue, nous avons observé la répartition des phrases narratives selon leur longueur, ce qu'illustrent les graphiques ci-dessous :



Dans le sous-corpus anglais, on observe une répartition pyramidale sans équivoque, c'est-à-dire que les proportions diminuent graduellement de part et d'autre du sommet. Le point culminant ici se trouve dans les 11 à 15 mots, qui représentent le quart (25,19 %) des phrases narratives. Si l'on y ajoute les catégories « 6-10 mots » et « 16-20 mots », on remarque que les deux tiers (66,11 %) des phrases narratives comptent entre 6 et 20 mots, ce

qui laisse très peu de place aux phrases longues ou, au contraire, très courtes. En français, la répartition est moins nette. Les catégories « 6-10 mots », « 11-15 mots » et « 16-20 mots » restent prédominantes, ce qui confirme en partie la tendance observée en anglais : la charge érotique s'exprimerait mieux par des phrases assez brèves. Toutefois, les proportions de ces catégories sont plus faibles en français qu'en anglais et elles ne forment pas une structure pyramidale claire. De fait, les phrases de 1 à 5 mots sont elles aussi fréquentes, presque autant que celles de 16 à 20 mots, et on constate une présence beaucoup plus marquée des phrases longues (soit de plus de 30 mots), qui représentent ici 12,77 % des phrases narratives, contre 3,66 % seulement en anglais.

Comme nous l'avons souligné à la section 3.2.3, la structure des phrases contribue, selon Boulanger (2009 : 106), à la clarté du récit érotique. Sur ce plan, le sous-corpus anglais refléterait donc davantage une structure typique de l'érotisme, soit « une structure sujet-verbe-complément répétitive » qui s'insère plus facilement dans des phrases relativement courtes. Boulanger (2009 : 107) admet toutefois que, malgré l'avantage de clarté qu'elle offre, cette structure « pêche sans doute par répétition ». Elle ajoute qu'« un rythme s'installe au profit d'une hyperlisibilité ». La question du rythme, cependant, nous semble beaucoup plus intéressante du côté français : la redondance structurelle mentionnée par Boulanger permet certes une rapidité de lecture appréciée des lecteurs, mais la variation des longueurs de phrase, elle, permet de conserver l'attention du lecteur et de l'entraîner dans le récit en lui communiquant diverses émotions, tant par les phrases longues que par les phrases très courtes, ce que nous étudierons plus avant dans les paragraphes qui suivent. Notons que la présence plus importante en français des phrases longues, qui peuvent aller jusqu'à 65 mots (alors qu'on se limite à 45 mots en anglais), s'explique en partie par la prédilection de la langue française pour la subordination par rapport à la juxtaposition et à la coordination, qui serait l'apanage de l'anglais, comme le remarque Delisle dans *La traduction raisonnée* (2013 : 601). Nous pensons néanmoins que ces phrases jouent également un rôle direct dans le rythme et la visée jouissive de la scène de sexe.

En observant le contenu sémantique des phrases longues en FRO et en AO (bien que le sous-corpus anglais offre moins de données à ce propos), nous avons relevé trois principales fonctions pouvant leur être attribuées, fonctions communes aux deux langues en présence :

il s'agit de la description précise de l'action, des réactions sensorielles et de l'arrivée de la jouissance. Il va sans dire que certains cas n'entrent pas dans ces catégories, mais ces trois rôles récurrents semblent bel et bien justifier le recours aux phrases longues, procédé qui semblait de prime abord peu utilisé – et peu utile – dans la scène de sexe. Prenons d'abord la première fonction, soit la description précise de l'action :

16. Pressing his palm flat to my lower belly, he touched my throbbing clit with the pad of his thumb and began to massage it in slow, expertly soft circles. (Day : 91)

17. Elle le suçait avec application, je devrais dire avec minutie, privilégiant les petits agacements de la langue sur son frein à un avalement en règle de toute la hampe, ne lui réservant ce traitement privilégié que par instants, assauts subits sur sa queue qui lui tiraient des râles de plus en plus prononcés, à mesure qu'il gonflait, impérieux, au fond de sa gorge. (Mars : 216)

Dans ces deux exemples, on observe la présence de nombreux détails, tant dans le mouvement effectué (« slow, expertly soft circles », « petits agacements de la langue ») que dans les sensations (« throbbing clit », « râles de plus en plus prononcés »). Cette « énumération de détails concrets » offre selon Boulanger (2009 : 108) « une description réaliste et frappante d'une scène laquelle donne l'impression au lecteur de la vivre au moment de la lire ». En effet, plus les détails sont pointus, mieux le lecteur peut se représenter l'action, comme s'il s'agissait d'un film se déroulant sous ses yeux. La lectrice de roman sentimental devient ainsi le « voyeur » qu'on a toujours associé à la littérature érotique, celui qui s'excite du plaisir des autres.

Par surcroît, la phrase longue permet d'exprimer les réactions sensorielles, notamment les réactions en chaîne (18 et 19) et la jouissance (20 et 21) – qu'on pourrait considérer comme l'ultime réaction sensorielle –, ce qui nous place davantage du côté de l'intériorité des personnages :

18. The crisp hairs on his chest teased my tightened nipples, and the feel of his rock-hard body against mine was enough to make me wet and needy. (Day : 133)

19. Une boule d'énergie autonome semblait se promener à sa guise depuis mon cou jusqu'à mes reins, pour s'emparer alors de mes fesses et des replis charnus de mon sexe, lesquels gonflèrent presque instantanément d'une envie irrépressible. (Mars : 105)
20. He finished me with a tenderness that made the orgasm roll through me like a crashing wave, building and swelling and spreading through me in a warm rush of pleasure. (Day : 168)
21. Par instant, ce fut presque douloureux, mais soudain, un éclair traversa la pièce et vint le frapper, lui, le minuscule organe de ma félicité, déchirant mon ventre, brûlant mes entrailles d'une gerbe de flammèches qui brouillaient ma vue et disjonctaient un à un tous mes autres sens. (Mars : 331)

En utilisant des phrases longues pour exprimer les sensations et décrire l'excitation et l'orgasme, l'auteur de RSÉ épouse un rythme lent, comme pour étirer le moment, étirer le plaisir. Le texte entraîne du coup le lecteur de la même manière que la vague de jouissance qu'il décrit. Il n'est pas précipité, il n'est pas abrupt; il est réaction en chaîne.

Les phrases courtes, au contraire, imposent un rythme rapide, qui dénote l'intensité, la frénésie de l'acte sexuel :

22. He held my head still and took over. Thrusting his hips. Fucking my mouth. Stripped to a level of base need where only the race to orgasm mattered. (Day : 162)
23. Il se fondait à son sexe, le nez perdu dans la motte sombre, tel un affamé. Il suçait, il mordait, il se goinfrait du moindre repli de chair palpitante. (Mars : 217)

Les exemples ci-dessus sont très révélateurs puisqu'ils allient forme et contenu : dans les deux cas, on voit la perte de contrôle qu'engendre le plaisir charnel, l'instinct animal qui refait surface. C'est cet instinct qui parle, d'une voix saccadée, hachée. De la même façon, les phrases courtes permettent d'exprimer l'intensité des émotions, lorsque les personnages se sentent vidés, dépassés par l'ampleur de ce qu'ils ressentent :

24. I gasped. He was big, hard as stone, and so damn deep. The connection was startlingly intense. Emotionally. Mentally. I'd never felt so completely . . . taken. Possessed. (Day : 136)
25. Je voulais en finir. Ou plutôt, je voulais tout commencer. Je n'en pouvais plus de ces jeux et de cette jouissance mécanisée. Je le voulais lui. En moi. (Mars : 329)

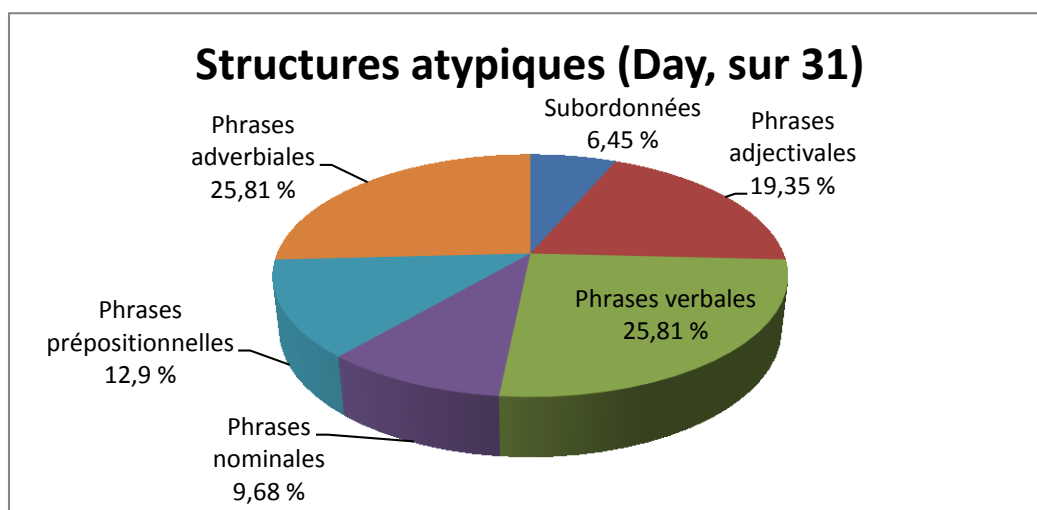
On se trouve ici dans l'émotion pure, telle qu'elle jaillit, dans l'immédiat. Nous avons d'ailleurs remarqué que Mars faisait un usage plus intensif de la phrase courte dans trois scènes dont le point de vue narratif s'y prête tout particulièrement : deux scènes rédigées sous forme de journal intime et la scène érotique finale, écrite au présent (alors que le reste du roman est au passé simple). Dans le cas du journal aussi bien que de l'écriture au présent, le rôle de l'instantané, de l'écriture instinctive, voire brute, est très fort puisqu'on cherche à établir une proximité extrême entre la narratrice et le lecteur. La phrase courte s'avère donc tout à fait justifiée dans ces contextes.

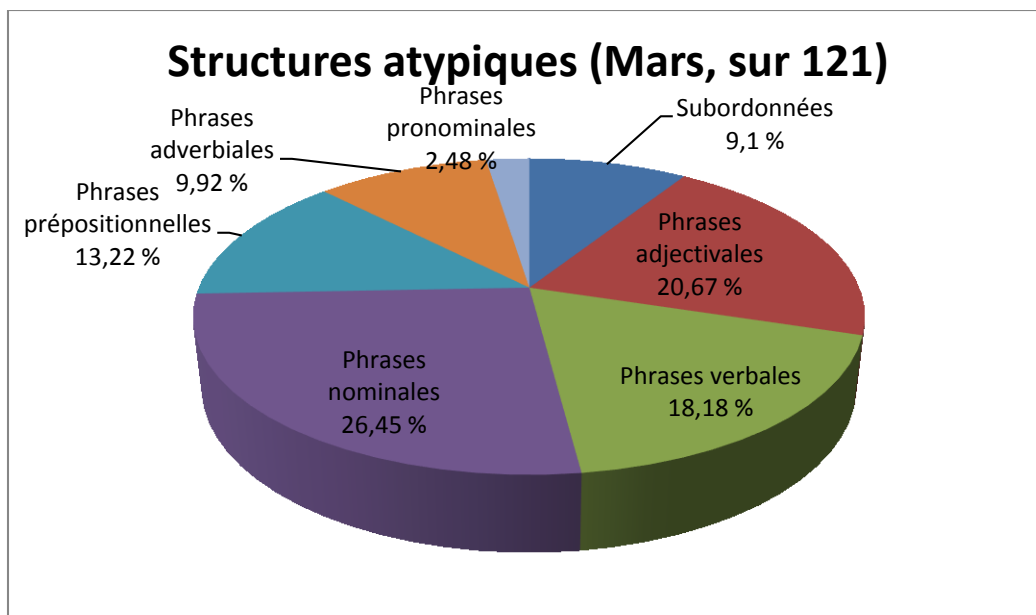
La phrase courte peut aussi servir de « phrase flagellante », comme l'appelle Brulotte (1998 : 127), c'est-à-dire que les auteurs cherchent à jouer sur le contraste de longueur pour surprendre le lecteur. Selon Brulotte (*ibid.*), « ce qui frappe [...], c'est la présence fréquente (et parfois juxtaposée) d'une phrase très longue, démesurément ondoyante et d'une phrase, tout au contraire, très courte, elliptique, étonnamment sèche ». Day et Mars utilisent toutes deux ce procédé, qui combine les fonctions de la phrase longue et de la phrase courte, en plus de créer un rythme saisissant, qui stimule le lecteur à continuer sa lecture. En voici des exemples :

26. I climaxed with a thready cry, my grip white-knuckled on the sides of the cushions as my hips pumped onto his hand, my mind far beyond shame or shyness. My gaze was locked to his, unable to look away, riveted by the fierce masculine triumph that flared in his eyes. In that moment he owned me. I'd do anything he wanted. And he knew it. (Day : 78)
27. Mon vagin se contracta d'abord autour de l'objet froid, surpris par la visite inopinée de cet intrus, puis il l'épousa, parvenant même, au prix de quelques crispations de mes fesses et de mon périnée, à jouer avec lui, l'avalant tout

entier, l'aspirant dans des abîmes d'où mes doigts ne sauraient le déloger.
Nouveau roi en mon royaume. (Mars : 219-220)

Enfin, on remarque que, lorsqu'elles servent à marquer l'intensité, les phrases courtes présentent souvent des structures atypiques, comme dans les exemples 22 (phrases verbales), 24 (phrases adverbiales et adjectivales), 25 (phrase prépositionnelle) et 27 (phrase nominale). Elles mettent ainsi en évidence le « dysfonctionnement de la parole dans la jouissance » (Brulotte 1998 : 133) en opérant une sorte de déconstruction, de fragmentation du langage. En étudiant plus avant le fonctionnement, dans chacune des langues, de ces structures atypiques (que nous avons présentées de façon exhaustive à la section 5.1), nous avons d'abord observé un important contraste : tandis que l'AO contient 31 structures atypiques, le FRO en comporte 121, soit près de quatre fois plus. Il est toutefois difficile d'expliquer cet écart : découlerait-il simplement de choix stylistiques ou impliquerait-il une véritable différence entre les deux langues dans l'écriture de la scène de sexe? Nos données ne nous permettent malheureusement pas de nous prononcer sur le sujet. Cependant, l'étude de la répartition des phrases relevées selon le type de structure nous offre des résultats intéressants :





On remarque qu'en AO, les phrases verbales et adverbiales prédominent, avec chacune un quart des données. Viennent ensuite les phrases adjectivales et prépositionnelles, qui présentent par ailleurs des proportions similaires en FRO. Dans le sous-corpus français, toutefois, ce sont plutôt les phrases nominales qui s'imposent, alors que les phrases verbales et adverbiales viennent en troisième et en cinquième positions. Cette divergence dans les types de structure dominants nous mène à penser que les deux langues ne peuvent être « déconstruites » de la même façon. Les phrases participiales, par exemple, sont beaucoup moins fréquentes en français, où elles seraient peu idiomatiques dans bien des cas. Face à ce constat et à la répartition observée ci-dessus, il nous semble pertinent de proposer, comme stratégie de traduction de l'anglais vers le français, le passage d'une tournure verbale à une tournure nominale.

En somme, l'analyse des caractéristiques structurelles et syntaxiques des sous-corpus anglais et français nous a permis de relever un bon nombre de similitudes entre les deux langues, notamment quant à l'équilibre dialogue-narration et au rôle des phrases narratives. Nous avons néanmoins cerné quelques différences non négligeables pour le traducteur : l'usage distinct des signes de ponctuation et de typographie pour exprimer l'émotion, la plus grande variation de longueur des phrases en français et les structures atypiques dominantes servant à refléter le dysfonctionnement du langage dans la jouissance.

5.2 Caractéristiques lexicales

En complément aux caractéristiques structurelles et syntaxiques que nous avons analysées dans la section précédente interviennent les caractéristiques lexicales de nos sous-corpus. Ici, nous nous intéressons donc au vocabulaire – plutôt qu’à la phrase – pour observer la façon dont le rapport charnel est décrit dans le RSÉ : vise-t-on la sensualité? la brutalité? privilégie-t-on l’implicite ou l’explicite? quels sont les mots qui rendent le texte « érotique »? Lors du dépouillement préliminaire, nous avons pu définir trois éléments d’analyse faisant partie de cette catégorie, soit l’utilisation de langage familier et vulgaire, l’utilisation d’adjectifs et d’adverbes précis et laudatifs, et la représentation imagée de l’acte sexuel. Ces éléments sont en fait symptomatiques de trois grands procédés d’écriture, présents tant en AO qu’en FRO : la familiarité (et la vulgarité), la caractérisation et la métaphorisation. Dans les sous-sections qui suivent sont présentés la méthode d’analyse propre à chaque élément ainsi que les résultats, de façon à mettre en évidence la fonction et l’importance de ces procédés dans la scène de sexe du RSÉ et les différences d’application, le cas échéant, entre les deux langues en présence.

5.2.1 Familiarité et vulgarité

Le premier procédé d’écriture que nous avons relevé sur le plan lexical est le recours à des mots à caractère sexuel de niveau familier, et même vulgaire. L’étude comparée de nos sous-corpus révèle néanmoins un fonctionnement différent quant à l’usage de ces niveaux de langue en anglais et en français, et expose par le fait même des applications divergentes de ce premier procédé. Pour effectuer notre analyse, nous avons d’abord dépouillé manuellement chaque sous-corpus afin d’y repérer tous les mots ou expressions qui font l’objet d’une mention dictionnaire indiquant un statut informel, ce qui comprend plus précisément les mots portant les mentions *colloquial*, *slang* et *vulgar/coarse slang* en anglais, ainsi que *familier* et *vulgaire* en français. Les dictionnaires utilisés pour vérifier ce statut sont l’*Oxford English Dictionary* (OED) et l’*American Heritage Dictionary* en anglais, et *Le Petit Robert 2016* en français. Les données ont ensuite été classées selon leur nombre d’occurrences, leur registre et leur emplacement dans le texte (dialogue ou narration). À noter que, bien que nous ayons d’abord procédé à un classement en fonction du registre précis, la majeure partie de l’analyse a été effectuée sans distinction afin d’éviter un trop grand

fractionnement des résultats et une dispersion des conclusions. Nous sommes consciente que les différents registres mentionnés ne sont pas toujours assimilables les uns aux autres, mais nous considérons qu'ils correspondent ici à un même effet et à une même fonction; c'est pourquoi nous regrouperons l'ensemble du vocabulaire relevé dans cette section sous l'appellation « langage familier ». Une étude plus poussée, menée sur un corpus de plus grande envergure formé précisément à cette fin, pourrait toutefois nous en apprendre davantage sur les phénomènes que nous observons ci-dessous.

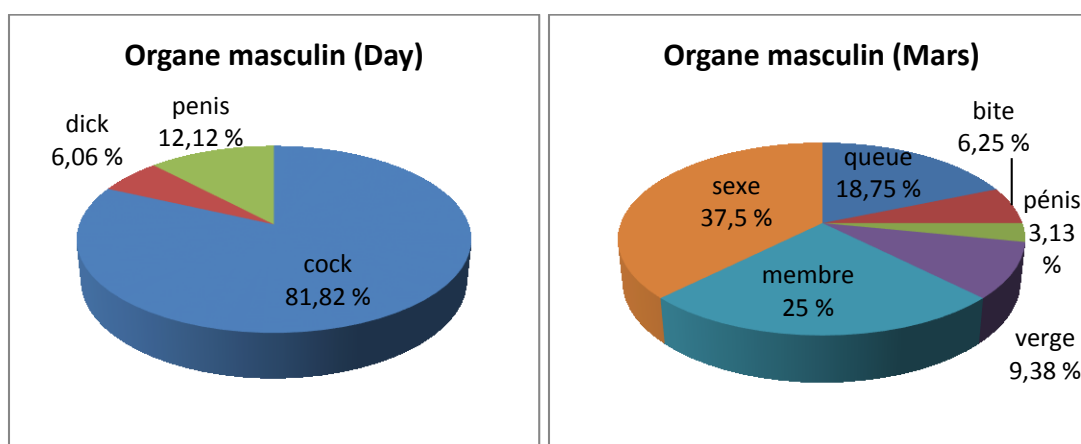
Sur le plan quantitatif, on remarque tout de suite un écart considérable entre nos deux sous-corpus : 23 mots, pour un total de 160 occurrences, en AO, contre 11 mots, pour seulement 22 occurrences, en FRO. Sur les 23 mots anglais, on en trouve un portant la mention *colloquial*, 10 la mention *slang* et 12 la mention *coarse slang* ou *vulgar slang*, une répartition somme toute assez équilibrée. En français, sept mots sont considérés comme familiers, trois comme vulgaires et un n'est tout simplement répertorié dans aucun ouvrage lexicographique. Cette répartition selon le registre précis, cependant, nous semble moins importante que la différence d'usage entre les deux langues. En effet, nos données montrent que l'œuvre anglaise comporte, premièrement, un plus grand nombre de mots d'un registre non standard que l'œuvre française – soit plus de deux fois plus – et deuxièmement, une fréquence bien plus élevée de chacun de ces mots. Observons à cet égard les cas les plus fréquents de notre sous-corpus anglais, sur lesquels repose principalement cet écart. Le tableau ci-dessous présente les mots apparaissant à plus de trois reprises dans les scènes anglaises étudiées, mis en parallèle avec le vocabulaire « équivalent », c'est-à-dire qui désigne *grosso modo* la même notion, relevé dans le sous-corpus français, le cas échéant :

Anglais (Day)		Français (Mars)	
Mot	Fréquence	Mot	Fréquence
to come	44	venir	4
cock (dick ⁹)	27 (2)	queue bite	6 2
to fuck	20	fouerrer mettre	1 1
clit	17		
to suck	7		
to be turned on/to turn on	7		
cunt	5	chatte	1
fuck (<i>interjection</i>)	5		

On constate tout d’abord que le texte français ne comporte pas d’équivalent – de registre familier du moins – pour quatre des mots les plus récurrents en anglais. Ce phénomène peut s’expliquer de deux façons : soit l’œuvre française ne fait tout simplement pas mention de notions similaires (ce qui est notamment le cas pour l’interjection *fuck*), soit on y utilise du vocabulaire de registre standard pour désigner ces mêmes notions. C’est cette deuxième solution qui s’avère dans la plupart des cas. Le mot *clit*, par exemple, soit le seul dont la présence est réellement significative parmi ces quatre cas, est un synonyme vulgaire (*coarse slang*, selon l’OED) de *clitoris* – terme du domaine physiologique et donc d’un registre standard –, que l’on ne retrouve quant à lui qu’une seule fois dans le sous-corpus anglais. Il existe en français un équivalent familier, soit *clito*, qui est lexicalisé dans *Le Petit Robert 2016*. Toutefois, comme le tableau ci-dessus en fait état, cette abréviation n’est jamais utilisée dans l’œuvre en FRO : c’est plutôt le mot standard *clitoris* qui y est employé (à huit reprises) pour désigner cette partie du corps.

⁹ À noter que nous avons inclus *dick* au versant anglais de ce tableau malgré sa faible présence (seulement deux occurrences), puisqu’il désigne la même notion que le mot *cock* et qu’il est de même registre que celui-ci; ils seront donc étudiés concurremment.

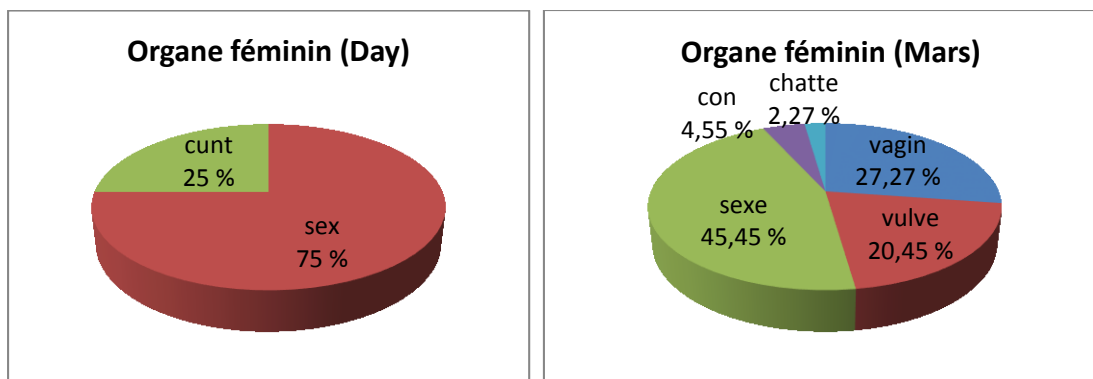
On observe un traitement semblable pour les substantifs désignant l'organe génital masculin : chacune des deux langues présente certes deux noms de registre familier (soit *cock* et *dick* en anglais, et *queue* et *bite* en français), mais l'anglais en comporte un total de 29 occurrences, contre seulement huit en français. Comme pour *clitoris*, il serait surprenant que cet écart soit attribuable à une absence marquée du concept dans le sous-corpus français, puisque toutes les scènes sélectionnées – tant en AO qu'en FRO – décrivent de façon explicite une relation sexuelle, la plupart du temps hétérosexuelle. Il semblerait plutôt qu'en littérature sentimentale érotique, si l'anglais désigne généralement l'organe masculin par des vocables familiers, le français aurait tendance à l'exprimer davantage par du vocabulaire standard. De fait, si l'on observe l'ensemble des substantifs servant cette fonction dans nos deux sous-corpus, quel que soit leur registre, on en trouve un nombre tout à fait comparable (33 en AO, contre 32 en FRO), mais on constate que Mars utilise un vocabulaire beaucoup plus varié que Day, tout en conservant généralement un niveau de langue neutre :



Ce qui pourrait de prime abord relever de préférences stylistiques de la part de chacune des auteures nous semble plutôt indiquer un fonctionnement divergent des deux langues en matière de vocabulaire sexuel, du moins à l'écrit. Il convient d'abord de mentionner que la plus grande diversité du vocabulaire utilisé en français pourrait refléter la tendance, observée entre autres par Delisle (2013 : 545), selon laquelle la répétition serait plus acceptable dans la langue de Shakespeare que dans celle de Molière. Adam (1998 : 237) se sert d'ailleurs de cette assertion pour justifier sa traduction du mot *fuck* dans un texte littéraire : « La reprise systématique d'un même mot aurait [...] semblé lourde en français, tandis que l'anglais tolère très bien ces répétitions. » Si nous préférons prendre cette affirmation avec des pincettes,

pour éviter de tirer de trop grandes généralités sur les langues en présence, nous pensons tout de même que le choix de mots pour désigner l'organe masculin se rapporte bel et bien à un souci d'idiomaticité. Il semble en effet que la langue anglaise, bien qu'elle ne manque pas de synonymes familiers pour désigner le pénis, soit légèrement plus limitée que le français en matière de vocabulaire standard. Le *Collins English Dictionary*, par exemple, propose *phallus* – qui désigne plus précisément le membre en érection (comme en français) –, *organ* – à notre avis trop vague – et *member*. On peut supposer que Day ait trouvé plus approprié et plus naturel d'utiliser le mot *cock*, très fréquent à l'oral et référant clairement à la bonne notion, que de recourir à ces synonymes. Le choix des auteurs ne se fonderait donc pas nécessairement sur la question de la familiarité ou de la vulgarité du vocabulaire, mais bien sur le caractère idiomatique de ces options dans le discours littéraire sentimental érotique.

On remarque d'ailleurs que, du côté de l'organe génital féminin, Day utilise le langage familier avec beaucoup plus de parcimonie : sur 20 substantifs désignant le vagin, on trouve seulement cinq fois le mot vulgaire *cunt* – qui serait, selon Dalzell et Victor (2008 : 40), « the most carefully avoided, heavily tabooed word in the English language ». De fait, Day aurait cette fois préféré utiliser le mot *sex*. Ce dernier synonyme nous apparaît somme toute plutôt neutre : bien que l'OED lui attribue la mention « *slang or euphem.* » – classification déjà bien ambiguë –, l'*American Heritage Dictionary* le présente quant à lui comme un mot de registre standard, sans connotation aucune. Ces données tendent à montrer que l'intention de l'auteure n'est pas d'utiliser à tout prix du langage familier pour créer un effet pornographique qui rendrait la scène de sexe vulgaire ou « malpropre », mais bien d'employer des tournures qui paraîtraient naturelles aux yeux du lecteur et qui sauront l'interpeller : « Bien plus que des marques de vulgarité, ces mots permettent [...] d'établir une complicité avec le lecteur [, qui] partage avec le narrateur une même scène érotique » (Boulanger 2009 : 109). En français, toutefois, l'usage de langage familier est encore une fois plus marginal qu'en anglais, puisque le mot *chatte* n'est utilisé qu'une fois sur 44 mentions du sexe féminin :



On note à nouveau une plus grande diversité du vocabulaire en français, où on emploie les mots tirés directement du registre physiologique *vulve* et *vagin*, dont les équivalents directs sont absents en anglais. Au-delà des questions de répétition et de style, nous avançons que cette différence marquée dans l'utilisation de la synonymie dans les œuvres anglaise et française découle en partie des fameuses « divergences entre les conventions langagières et les traditions littéraires des deux cultures » (Reiss 2009 : 120) que nous avons mises de l'avant dès la section 2. Effectivement, comme nous l'avons vu aux sections 3.1.4 et 3.1.5, l'érotisme fait partie du monde littéraire français depuis plusieurs siècles, et la langue française a peu à peu acquis en la matière un vocabulaire très développé, qui s'est standardisé au fil du temps. On peut donc supposer qu'aujourd'hui, ce vocabulaire fera partie, d'une manière ou d'une autre, de l'encyclopédie langagière des lecteurs quelque peu familiers avec le genre érotique, qui s'attendent en fait à retrouver tous ces mots en littérature. En anglais, toutefois, comme l'érotisme n'est pas attaché à une longue tradition littéraire, les auteurs semblent plus enclins à se rapprocher de l'oralité, à s'inspirer de la pornographie audiovisuelle, qu'à user d'un « registre clinique ou neutre » (Boulanger 2009 : 109). Ils assurent ainsi la création d'un lien, d'un processus d'identification, entre les personnages et le lecteur, lien qui, sans pourtant être absent en français, se fait moins sentir puisque les conventions et l'usage y sont déjà bien ancrés.

Parmi la liste des mots familiers les plus fréquemment utilisés en AO, nous avons également relevé deux cas tout à fait différents de ce que nous avons observé jusqu'ici : les verbes *to fuck* et *to come*, employés à 20 et 44 reprises respectivement. Étant donné leur très grande fréquence dans notre corpus et les équivalents limités trouvés du côté français, ces deux mots nous semblent caractéristiques du discours érotique anglais.

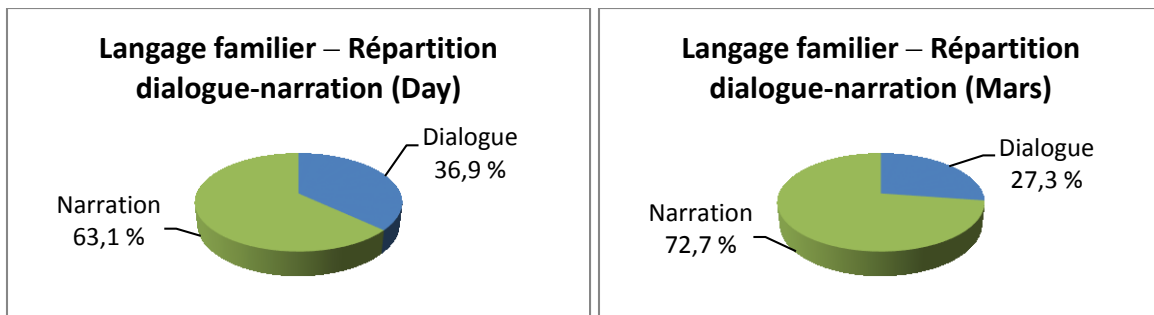
Le premier, *to fuck*, est un mot vulgaire dont le sens premier est « to have sexual intercourse » (OED). Plusieurs traductologues, dont Adam (1998) et Santaemilia (2008), se sont penchés sur la problématique qu'il pose pour les traducteurs, notamment en raison de ses sens et connotations multiples : « The word *fuck* [is] one of the most versatile in the English language, as it is variously used as a general expletive, a personal insult, an emphatic intensifier, an idiom or a metalinguistic device » (Santaemilia 2008 : 230). Dans notre corpus, toutefois, *fuck* est utilisé le plus souvent dans son sens littéral – les interjections ayant été comptabilisés à part –, ce qui limite les difficultés pour le traducteur. Reste que la question d'équivalence demeure : a-t-on, en français, un mot qui corresponde réellement à *fuck*, sur le plan tant sémantique que social? De fait, en raison des nombreux sens dérivés qu'il a acquis au fil du temps et de l'usage courant qu'on en fait à l'oral, dans la vie réelle aussi bien que dans les films, et même comme emprunt direct en français, il est difficile de prétendre à un équivalent parfait. Notons que *Le Grand Robert & Collins* propose le verbe *baiser* comme seule solution de traduction, ce qui semble satisfaire certains traducteurs : Adam (1998 : 237), par exemple, se contente de réutiliser ce même équivalent dès que *to fuck* est utilisé dans son sens premier. Pourtant, la langue française offre d'autres possibilités, comme le montre l'analyse de notre sous-corpus en FRO. Il semble en effet que Mars n'ait pas hésité à utiliser des termes encore plus forts que *baiser*, de registre familier selon *Le Petit Robert*, pour parler de l'acte de possession sexuelle. On retrouve ainsi dans *Hotelles* les verbes *mettre* et *fourrer*, tous deux de registre vulgaire. Comme notre échantillon reste très limité et ne présente qu'une seule occurrence de chacun de ces verbes, il nous est impossible de juger de la pertinence de privilégier l'un ou l'autre plutôt que *baiser*, mais leur simple présence confirme que, si, en anglais, *fuck* est ancré dans l'usage au point d'être répété à maintes et maintes reprises, on ne peut en dire autant des équivalents français, qui sont moins figés.

Le second cas particulier, *to come*, verbe tiré du *slang* anglais, signifie « to experience sexual orgasm » (OED). Comme le montre le tableau inséré plus haut, il s'agit du mot familier le plus fréquent en AO (44 occurrences, pour 27,5 % du langage familier). À noter toutefois que les expressions neutres *to climax* et *to have orgasm* y sont aussi utilisées, quoique dans une proportion moindre. Il semblerait donc que l'usage de ce mot familier serve deux fonctions : varier les tournures, vu le nombre impressionnant de références à l'orgasme dans ces scènes, et introduire un vocabulaire naturel, qui se rapproche de l'oralité, pour augmenter

la crédibilité de l'œuvre. Du côté français, il est intéressant de constater que, pour désigner cette même action, Mars utilise le verbe *venir* à quatre reprises, ce qui représente tout de même 18,2 % de l'ensemble du langage familier employé dans ce sous-corpus. Ce verbe, pourtant, n'est répertorié sous le sens de *jouir* dans aucun des dictionnaires de langue générale que nous avons consultés (*Le Petit Robert*, *Le Grand Robert*, le *Larousse* et *Usito*). Fréquent à l'oral, il ne bénéficie d'aucun statut officiel, ce qui pourrait dissuader les auteurs de l'utiliser en littérature¹⁰. Sa présence relativement marquée chez Mars prouve que la familiarité joue un rôle de premier plan en français aussi bien qu'en anglais. De fait, même si, de façon générale, elle utilise le langage familier de façon plus limitée qu'en AO, Mars fait preuve d'une grande ouverture d'esprit et n'hésite pas à inclure dans son œuvre des verbes forts, marqués par la tradition orale, pour colorer son écriture et interpeller le lecteur.

Enfin, nous nous sommes intéressée à la façon dont le langage familier était intégré au texte. Le *slang* anglais étant défini comme « a language of a highly colloquial type, considered as below the level of standard educated speech [...] » (OED) et le langage familier comme un langage « qu'on emploie naturellement en tous milieux dans la conversation courante, et même par écrit, mais qu'on évite dans les relations avec des supérieurs, les relations officielles et les ouvrages qui se veulent sérieux » (*Le Petit Robert 2016*), on pourrait s'attendre à ce que les auteurs en fassent plus amplement usage dans les dialogues, où l'on adopte généralement le point de vue et ainsi le langage plus spontané et coloré des personnages, que dans la narration, plus neutre ou « sérieuse », comme le veut *Le Petit Robert*. Pourtant, la répartition du langage familier dans chacune des deux langues nous révèle exactement le contraire :

¹⁰ Il est possible que le verbe *venir* soit entré dans l'usage par influence de l'anglais *to come*. De ce fait, on pourrait également supposer que son emploi est plus fréquent au Québec qu'en France, vu le contexte linguistique. Face à cette hypothèse, nous avons jugé bon de demander à l'éditeur si ce mot avait été ajouté pour rapprocher l'œuvre du public québécois, mais au final, c'est « l'auteur [qui] a effectivement employé ce verbe à l'origine » (Saint-Jean 2015).



Ces données montrent qu'en littérature sentimentale érotique, le registre familier n'est pas confiné au dialogue, bien au contraire : on aurait tendance à glisser ici ou là du vocabulaire marqué par l'oralité dans la narration. Il convient de rappeler que les deux œuvres sélectionnées sont écrites à la première personne du singulier, ce qui peut expliquer cette propension. De la même manière que le langage familier en général sert à interpeller le lecteur et à l'investir dans la scène, « le discours à la première personne, en captant d'emblée l'attention du lecteur, exploite la fonction appellative du langage, qui vise à provoquer une réaction chez le lecteur » (Boulangier 2009 : 108-109).

Au final, l'ensemble de ces données montre que la familiarité et la vulgarité sont des procédés d'écriture de première importance dans la scène de sexe du RSÉ, notamment dans la narration, puisque « c'est bien un effet de "naturel" qui est produit » et que seul ce type de vocabulaire est « à même de produire les effets d'excitation propres au genre » (Paveau 2014 : 191-192). Toutefois, l'anglais y aurait davantage recours que le français, où on privilégierait la synonymie et l'usage de vocabulaire érotique standard déjà bien intégré au discours littéraire, sans néanmoins s'interdire quelques mots fortement connotés.

5.2.2 Caractérisation

Le deuxième procédé lexical observé, la caractérisation, nous a d'abord semblé pertinent en raison des nombreuses références qui y sont faites dans les travaux sur la littérature érotique. En effet, nombre de spécialistes du domaine soulignent l'extrême précision des descriptions, qui s'apparente selon Boulangier (2009) à celle d'un texte technique, soit un texte « qui "parle" immédiatement et [dont] la compréhension ne doit pas poser de problème » (Paveau 2014 : 216). Ce souci du détail, qui répond d'ailleurs à l'impératif de réalité défini par Boulangier (2009), se traduit par la présence marquée d'adverbes, qui qualifient l'action, et

d'adjectifs, qui qualifient entre autres les gestes et les personnages. Pour Maingueneau (2007) et Brulotte (1998) toutefois, l'effet de réel ne serait pas le seul rôle des adjectifs et des adverbes dans la scène de sexe : utilisés comme évaluation positive, ils serviraient également à « rendre désirable l'objet célébré et [à] créer chez le lecteur un désir fictif » (Brulotte 1998 : 71). Ils se rapprochent alors davantage du caractère laudatif du roman sentimental, où le héros présente en général « des traits sur-connotés ou survalorisés, excessifs » (Bettinotti 1986 : 32). Étant donné que ces deux fonctions se combinent dans le sous-genre du RSÉ, nous avons jugé bon d'observer la façon dont le procédé de caractérisation s'y exprime.

5.2.2.1 Adjectifs

Pour analyser le fonctionnement de ce procédé dans les deux langues à l'étude, nous avons recensé, dans chacun de nos sous-corpus, tous les adjectifs et les adverbes porteurs de charge érotique, c'est-à-dire qui participent à l'avancement de l'acte sexuel et au ressenti de la scène. Du côté des adjectifs, nous avons donc laissé de côté tous les cas accessoires, où la description est plutôt contextuelle. Dans l'exemple 28, notamment, nous avons retenu *slick* et *aching*, qui qualifient les parties génitales de la narratrice, mais pas *famous*, qui se rapporte à un élément extérieur au rapport charnel :

28. We were in Gideon's parents' house, in the midst of a party attended by dozens of **famous** people, and he was on his knees, growling his hunger as he licked and sucked my slick, aching cleft. (Day : 229)

Notons aussi que les adjectifs de couleur n'ont été relevés que lorsqu'ils établissaient un rapport direct avec l'acte sexuel, soit lorsqu'ils servaient à décrire les parties intimes. Aussi dans l'exemple 29 avons-nous évité *noire* ainsi que *fine* :

29. Ma culotte, bien sûr, dont les coutures saillaient sous la **fine** couche de laine **noire** de ma robe. (Mars : 74)

Une fois notre corpus dépouillé, nous avons classé chaque adjectif selon plusieurs critères : son rôle et sa position par rapport au nom qualifié, sa combinaison avec d'autres adjectifs et la structure de combinaison, ainsi que le concept qualifié. Tous ces critères, à l'exception du

concept, ont été définis à partir des indications du *Bon usage* (Grevisse et Goosse 2008) et de la *Comprehensive Grammar of the English Language* (Quirk 1985).

En français, on oppose tout d'abord le rôle de l'adjectif épithète, subordonné au nom, auquel il n'est uni par aucun mot de liaison, à celui de l'adjectif attribut, « lequel fait partie du prédicat et, dans la phrase verbale, se rattache, ou bien au sujet par l'entremise d'un verbe copule [...] ou bien au complément d'objet direct par l'entremise d'un verbe transitif » (Grevisse et Goosse 2008 : 404). L'épithète peut être antéposée ou postposée au nom; elle peut par ailleurs lui être accolée ou être détachée. Généralement postposé, l'attribut peut lui aussi tout de même se placer devant le nom qu'il qualifie, notamment lors d'une inversion verbe-sujet. Voici un exemple de chaque cas :

30. (épithète antéposée) Mais ce qui produisait une sensation nouvelle, en revanche, c'était son **extrême** rigidité, repoussant les parois de mon sexe avec autorité. (Mars : 368)
31. (épithète postposée) Il effleura mon sexe d'un majeur **tremblant**. (Mars : 74)
32. (épithète détachée antéposée) D'abord **prudente**, j'accélérai progressivement la cadence [...] (Mars : 372)
33. (épithète détachée postposée) À certains passages, je referme juste mes deux doigts comme une pince autour du clitoris, soudain **écrasé** [...] (Mars : 106-107)
34. (attribut antéposé) Aussi **menus** fussent-ils, [ses seins] paraissaient plus gros et tendus à chaque vague qui l'emportait, loin, vers son premier plaisir. (Mars : 217)
35. (attribut postposé) Mon appétit de lui est **entier, intact, dévorant**. (Mars : 532)

En anglais, on trouve des fonctions et des positions équivalentes, quoique certaines soient moins fréquentes en anglais qu'en français, en raison de différences structurelles entre les deux langues. Ainsi, selon la *Comprehensive Grammar of the English Language*, l'adjectif peut remplir deux principales fonctions syntaxiques en anglais : une fonction attributive, « when they premodify the head of a noun phrase » (Quirk 1985 : 417), et une fonction prédicative, « when they function as subject complement or object complement » (Quirk

1985 : 417). À cela, on ajoute que « *adjectives can sometimes be postpositive, ie they can immediately follow the noun or pronoun they modify* » (Quirk 1985 : 417). La précision *sometimes* montre que, bien que cette position existe en anglais, elle reste assez rare; en effet, elle ne s'applique que dans certaines situations précises, notamment lorsque les adjectifs attributifs sont suivis d'un complément d'adjectif, auquel cas ils ne peuvent être antéposés. Par exemple, on dira « a suitable actor », mais pas « a suitable for the part actor ». Dans le deuxième cas, on devra plutôt dire « an actor suitable for the part ». Dans sa fonction prédicative, au contraire, l'adjectif anglais est généralement postposé, comme en français, puisqu'il est lié au nom qu'il modifie par un verbe copule. Reste qu'il peut lui aussi être antéposé lors d'une inversion verbe-sujet.

Enfin, l'adjectif anglais peut faire partie d'une *supplementive adjective clause* (Quirk 1985 : 424) qui, comme l'épithète détachée en français, est placée entre virgules, ce qui la sépare du nom qualifié et la rend déplaçable. Quirk (1985 : 425) précise que, dans ce cas aussi, la postposition est plus rare que l'antéposition, mais que les deux sont possibles. Ainsi, on retrouve en anglais les cas de figure suivants, équivalents aux exemples 30 à 35 donnés ci-dessus :

36. (*attributive*) There was a **dangerous** purr to his voice that sent a shiver through me. (Day : 75)
37. (*postpositive*) My body shook, my eyelids **heavy** from the illicit pleasure. (Day : 229)
38. (*supplementive clause, antéposée*) **Wild** for him, I pressed my mouth to his [...] (Day : 92)
39. (*supplementive clause, postposée*) I sprawled beneath him, **breathless** and **sobbing** [...] (Day : 185)
40. (*predicative, antéposé*) "Look how **greedy** you are for me [...]" (Day : 259)
41. (*predicative, postposé*) The scent of our lust was **heavy** and **humid** in the air [...] (Day : 91)

Lors du dépouillement de nos sous-corpus, nous avons remarqué que, dans certaines phrases à structure atypique, plus précisément les phrases adjectivales, le nom auquel l'adjectif se rapporte est absent; il se trouve alors dans une phrase adjacente, auquel cas nous avons classé

l'adjectif en fonction du cotexte, qui permet généralement de déterminer son rôle de façon non équivoque. Notons également que, par souci de clarté et d'uniformité, nous utiliserons dans l'analyse qui suit la nomenclature française pour désigner chacune des fonctions et des positions définies ci-dessus, pour les données tant en français qu'en anglais.

Notre deuxième critère concerne les combinaisons d'adjectifs. Ici, nous avons indiqué si l'adjectif apparaît seul, en paire ou en trio, puis l'avons classé selon la structure de combinaison. Ainsi, toujours selon *Le bon usage* (Grevisse et Goosse 2008 : 414-415), dans une paire ou un trio en français, les adjectifs peuvent se combiner de quatre façons : 1) il peuvent être disposés de part et d'autre du nom qu'ils qualifient; 2) ils peuvent être joints, c'est-à-dire disposés côte à côte sans être coordonnés; 3) ils peuvent être coordonnés avec conjonction de coordination (*et*, le plus souvent); 4) ils peuvent être coordonnés sans conjonction, soit séparés par une virgule.

En anglais, ces quatre cas de figure existent aussi. Les différences structurelles entre les deux langues limitent toutefois l'utilisation de certaines combinaisons, selon la situation. Ainsi, tandis que la répartition de part et d'autre est très fréquente et naturelle en français, elle est plutôt exceptionnelle en anglais, puisqu'elle implique l'emploi d'un adjectif postposé, déjà rare dans cette langue, comme nous l'avons indiqué plus haut. Au contraire, la disposition côte à côte est typique de l'anglais, où l'on trouve souvent des séries d'adjectifs, ou *premodifiers* (Quirk 1985 : 1337), qui ne présentent « theoretically, no grammatical upper limit to the number of premodifiers » (Quirk 1985 : 1337), alors qu'en français, il est parfois impossible de joindre deux adjectifs sans les coordonner (Grevisse et Goosse 2008 : 414). Les deux types de coordination (*coordination* et *asyndetic coordination*, en anglais) ne présentent quant à elles pas de distinctions majeures d'une langue à l'autre.

Voici donc un exemple pour les quatre structures de combinaison relevées :

42. (de part et d'autre) [...] de part et d'autre du **petit** monticule **sensible** qui dardait à présent entre mes jambes. (Mars : 105)
43. (joints) His cock lay heavily on his belly, brutal-looking with its **broad purpled** head and thick roping of veins. (Day : 290)

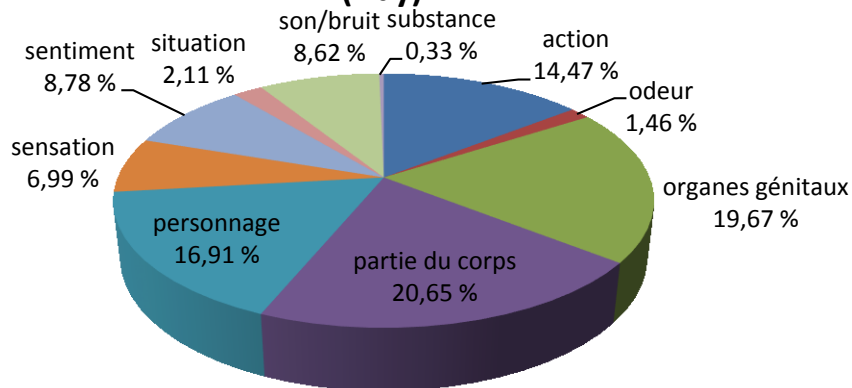
44. (coordination avec conjonction) His tongue was **tireless** and **diabolical** [...]
(Day : 168)
45. (coordination sans conjonction) Je me sentais **déchirée**, **dévorée** [...]
(Mars : 220)

Enfin, nous avons procédé à une catégorisation par tas pour classer nos données selon le concept qualifié. Sont ressorties les 10 catégories suivantes :

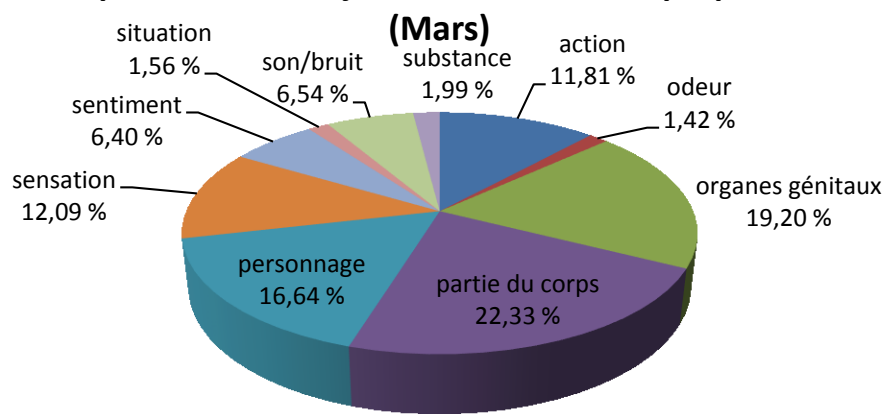
- 1) action, qui comprend toute référence aux gestes et aux mouvements effectués;
- 2) odeur;
- 3) organes génitaux, soit le pénis, la vulve et le clitoris (à noter que les seins et les fesses ont été classés parmi les parties du corps);
- 4) partie du corps, qui exclut les organes génitaux, mais comprend ce qui se rapporte au regard (donc aux yeux) et au sourire (donc aux lèvres);
- 5) personnage, lorsque l'adjectif qualifie directement l'un des protagonistes;
- 6) sensation, qui comprend les références sensorielles (telles que la chaleur), les mouvements involontaires (comme les spasmes et les tremblements) et l'orgasme;
- 7) sentiment, catégorie à laquelle nous avons associé le plaisir et le désir en plus des émotions plus communes;
- 8) situation, lorsqu'on désigne le rapport sexuel dans son ensemble ou l'atmosphère générale;
- 9) son/bruit, qui comprend la respiration et les cris, mais aussi le ton de voix;
- 10) substance, comme le sperme ou la bave.

Au terme de cette démarche, nous avons relevé un total de 615 adjectifs dans le sous-corpus anglais, contre 703 en français. Fait intéressant : ces totaux représentent chacun 4,8 % de leur sous-corpus respectif. Ainsi, contrairement à ce qu'en disent Vinay et Darbelnet (1977 : 124), selon lesquels « l'anglais est plus riche que le français en adjectifs et en adverbes », nos données tendent à prouver que la caractérisation adjectivale relève avant tout du genre en présence, et non de la langue. La répartition des adjectifs selon le concept qualifié nous en apprend néanmoins davantage sur le rôle de ce procédé. Observons les graphiques suivants :

Répartition des adjectifs selon le concept qualifié (Day)



Répartition des adjectifs selon le concept qualifié (Mars)



Notre premier constat est que la répartition s'avère étrangement similaire entre les deux langues. Les trois catégories dominantes sont les parties du corps, les organes génitaux et les personnages, qui comptent au total pour un peu plus de la moitié des adjectifs des deux sous-corpus (57,23 % en anglais et 58,17 % en français). La prédominance de ces concepts met en évidence les deux rôles de la caractérisation que nous avons mentionnés plus haut : l'effet de réalité et l'éloge des personnages. En effet, en (sur)qualifiant d'une part les parties du corps et les organes génitaux, et d'autre part les personnages dans leur intégralité, on permet au lecteur de se représenter le corps des protagonistes, dans toute leur beauté, leur sensualité et leur sexualité (46), de reconstituer la scène dans ses moindres détails (47) et de

s'identifier aux personnages, par un appel direct à leur état d'esprit, à l'excitation et au désir qui les habitent (48).

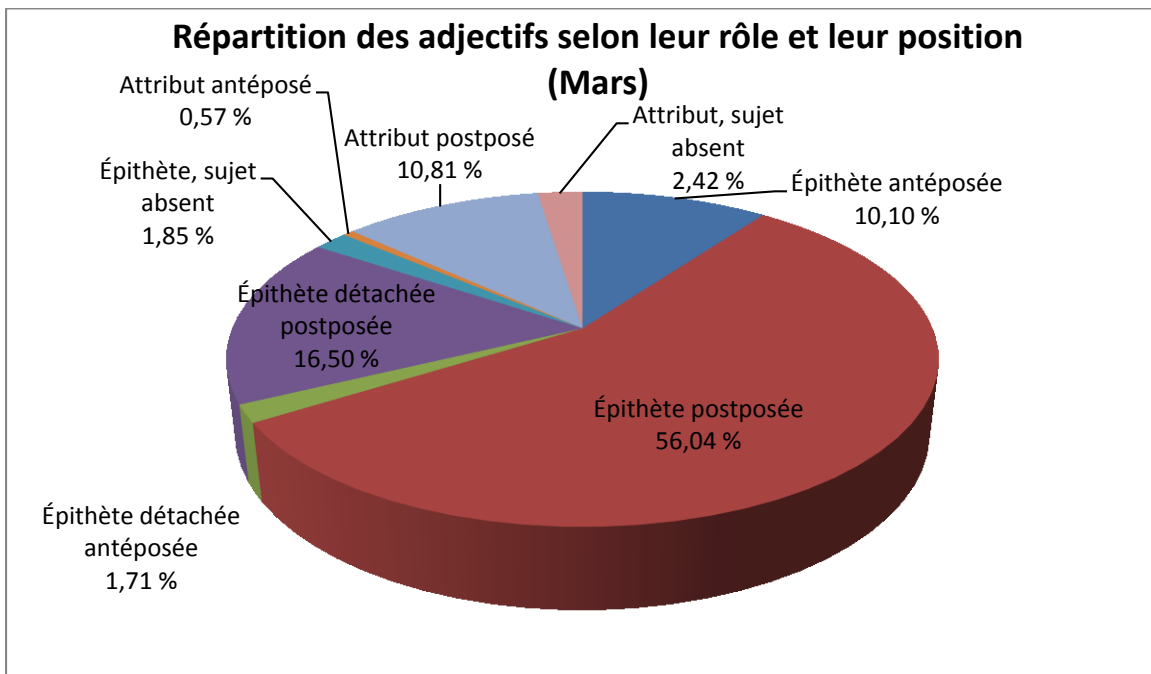
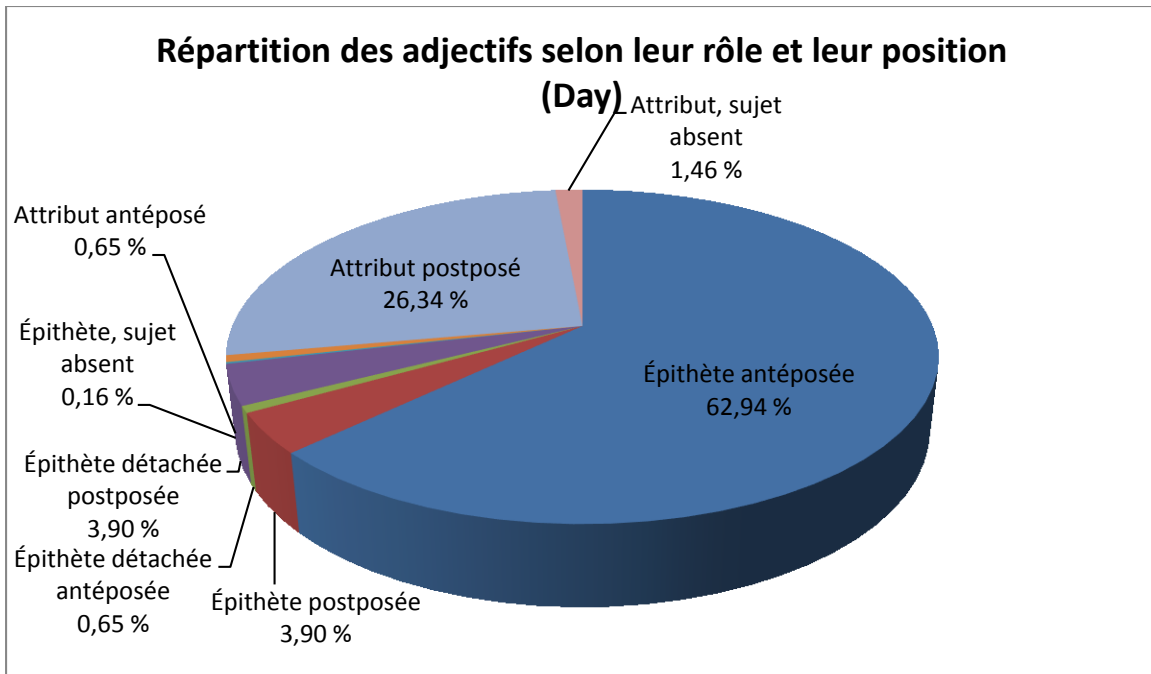
46. I could feel the warmth of his **big, hard** body [...] (Day : 75)

47. [...] un doigt s'immisçant au passage dans le sillon de ses fesses ou s'offrant une incursion entre les lèvres **brunes, vultueuses, boursoufflées** [*sic*] d'envie. (Mars : 217)

48. [...] the feel of his rock-hard body against mine was enough to make me **wet and needy**. (Day : 133)

Dans le sous-corpus anglais, on remarque que la quatrième catégorie la plus fréquente est l'action, qui représente tout de même près de 15 % des données. Encore une fois, il s'agit d'un concept qui contribue à la fois à l'impératif de réalité défini par Boulanger et à la clarté, ou lisibilité, du récit. En français, cependant, ce sont les sensations qui prennent les devants, ce qui laisse voir une légère prédominance du sentimental dans ce sous-corpus. Malgré cet écart – le seul véritablement notable –, nos données montrent que le procédé de caractérisation adjectivale exerce une fonction tout à fait similaire en anglais et en français, ce qui en fait une caractéristique intrinsèque au genre, qu'il faudra à notre avis conserver en situation de traduction.

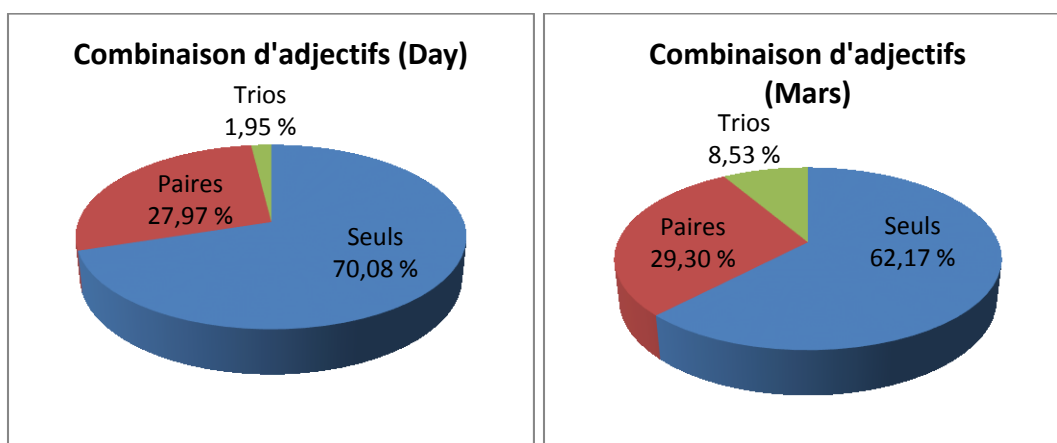
Ce procédé s'exprime toutefois de façon légèrement différente dans chacune des langues, notamment en raison de la structure inhérente à celles-ci. De fait, si l'on observe le rôle et la position des adjectifs, illustrés dans les graphiques ci-dessous, on constate que l'épithète, bien qu'elle soit prédominante dans les deux langues, occupe une place encore plus importante en français (86,2 %, contre 71,54 % en anglais) :



On remarque d'ailleurs que cet écart s'explique principalement par la prédilection du français pour l'épithète détachée, qui compte au total pour 18,21 % des adjectifs, contre seulement 4,55 % en anglais. Il nous semble approprié de souligner cette dissemblance, qui peut à notre avis justifier certains changements de position lors d'une traduction de l'anglais vers le français. Aussi proposons-nous, lorsque la situation s'y prête, de transformer l'adjectif

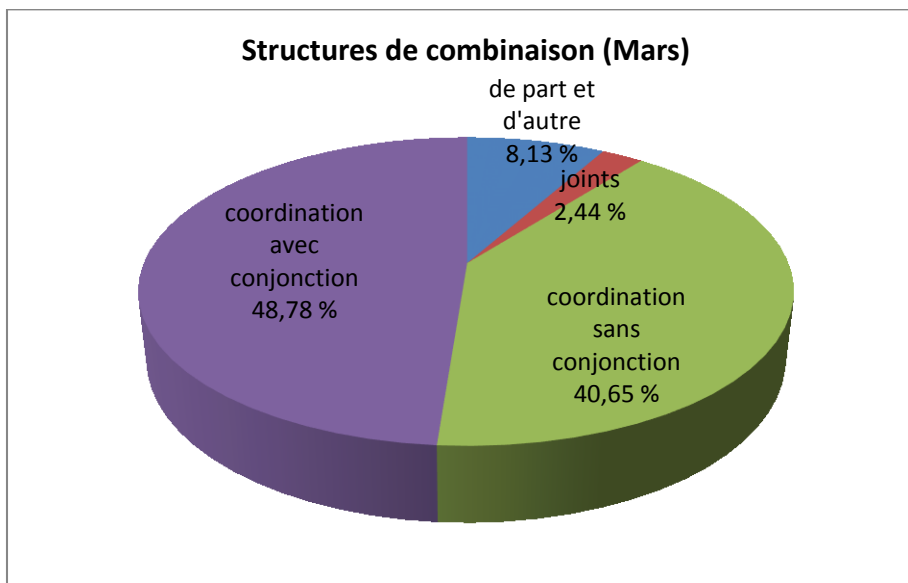
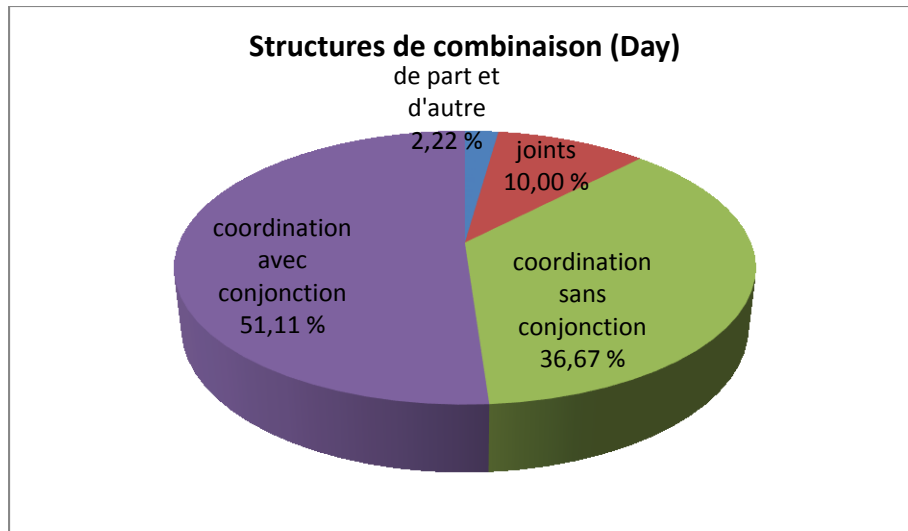
attribut anglais en adjectif épithète en français, en supprimant le verbe copule pour insérer l'adjectif en tête ou en fin de phrase. Notons au passage que l'inversion des proportions des épithètes antéposée et postposée (non détachées) est quant à elle liée à la nature des deux langues et à leurs différences structurelles respectives, que nous avons soulignées plus haut, plutôt qu'à de véritables procédés d'écriture.

Pour ce qui est des combinaisons d'adjectifs, on observe encore une fois une répartition relativement similaire :



Notons que les trios occupent une place plus importante en français, écart qui risque fort bien de relever d'une simple préférence stylistique chez Mars, mais qui peut aussi s'expliquer par la présence marquée d'épithètes détachées en français, structure dans laquelle la juxtaposition de plusieurs adjectifs est plus facile. Nous gardons cependant une certaine réserve à ce sujet, qui devrait être étudié plus en profondeur. Ce qui nous intéresse ici néanmoins, c'est la forte proportion de combinaisons qu'on trouve dans les deux sous-corpus : environ le tiers des adjectifs (29,92 % en AO et 37,83 % en FRO) sont combinés, de sorte que deux ou trois d'entre eux qualifient le même concept, à la même occurrence. Ces données mettent en évidence le caractère « sur-connoté » ou excessif mentionné par Bettinotti (1986) et, par le fait même, l'importance de la caractérisation dans le genre.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, les adjectifs peuvent se combiner de diverses manières. La répartition selon la structure de combinaison révèle quelques différences, au final peu significatives, toutefois :



Remarquons d'abord l'inversion des catégories « De part et d'autre » et « Joints », qui découle des différences structurelles intrinsèques à chaque langue expliquées plus haut. En effet, tandis qu'en français, on peut aisément disposer deux adjectifs de part et d'autre d'un nom, cela n'est que rarement possible en anglais, où la postposition des adjectifs requiert une structure bien précise, notamment la présence d'un complément d'adjectif, comme dans l'exemple suivant :

49. Gideon lay on his back, his **beautiful** face **youthful** in sleep [...] (Day : 287)

Cette différence est compensée en anglais par la facilité à joindre deux adjectifs sans ponctuation ni conjonction, ce qui est beaucoup moins fréquent en français. Ainsi, au final, ces deux catégories représentent ensemble une proportion similaire dans les deux sous-corpus (12,22 % en AO et 10,57 % en FRO).

Sans surprise, c'est la coordination avec conjonction qui prédomine dans les deux langues. Toutefois, la coordination sans conjonction (ou avec virgule) occupe également une place très importante, ce qui peut étonner de prime abord, si l'on se fie à cette mention du *Bon usage* : « La coordination sans conjonction est assez rare » (Grevisse et Goosse 2008 : 415). Nous croyons cependant qu'en littérature, et notamment dans le RSÉ, cette structure joue un rôle stylistique et emphatique de grande importance, d'où sa présence marquée. Observons les exemples suivants :

50. The soft bite of pain made me **hungrier, greedier**. (Day : 161)

51. Elle grognait, désormais, oui, elle libérait un feulement **rauque, primitif, animal** [...] (Mars : 218)

52. Je ne me sentais ni déchirée ni fouillée, je me sentais **emplie, envahie, incroyablement dominée**. (Mars : 368)

On constate ici que la coordination sans conjonction produit un effet unique, qui ne pourrait se faire sentir avec une conjonction de coordination. Il s'agit d'un effet de gradation plutôt que de simple addition, qui permet de montrer l'intensité du désir et du plaisir des protagonistes. Le rythme ainsi créé fait davantage appel à l'instant, aux émotions du lecteur. Cette structure contribue donc à sa façon à la charge érotique de la scène de sexe et à la visée jouissive du RSÉ.

5.2.2.2 Adverbes

Du côté des adverbes, nous avons principalement relevé les adverbes de manière et d'intensité puisque ce sont les seuls qui contribuent directement à la charge érotique. En effet, les adverbes de lieu (*here, là, ailleurs, etc.*), de fréquence (*always, rarement, jamais, etc.*), de négation (*not, rien, etc.*), de temps (*now, longtemps, etc.*), de probabilité (*probably, sans doute, etc.*) et d'affirmation (*surely, évidemment, etc.*) apportent rarement une précision importante sur le plan de l'excitation sexuelle ou de l'émotion.

De façon analogue au traitement des adjectifs, les adverbes retenus ont été classés selon la catégorie grammaticale du mot qu'ils qualifient (verbe ou adjectif) et selon qu'ils se combinaient ou non à un autre adverbe. Nous avons ensuite analysé, comme nous le verrons plus bas, leur rôle dans la scène de sexe et les autres façons dont s'exprime la manière dans chacun de nos sous-corpus.

Sur le plan quantitatif, on constate que, contrairement aux adjectifs, les adverbes porteurs de charge sexuelle sont beaucoup plus fréquents en AO qu'en FRO : on en trouve un total de 191 dans *Bared to You*, contre 79 dans *Hotelles*. Proportionnellement à l'ensemble de chaque sous-corpus, l'anglais compte donc trois fois plus d'adverbes que le français (1,5 % contre 0,5 %). Les combinaisons sont également beaucoup plus rares en français, où seules deux paires ont été relevées, tandis que l'anglais en comporte 12. Ces données semblent indiquer une différence fondamentale entre les deux langues pour ce qui est de l'utilisation d'adverbes; ainsi, si les propos de Vinay et Darbelnet (1977 : 124) quant à la caractérisation adjectivale sont invalidés par les caractéristiques intrinsèques au genre à l'étude, il n'en va pas de même pour la caractérisation adverbiale, qui serait bel et bien plus fréquente en anglais. Pourtant, comme nous l'avons vu, les adverbes exercent une fonction très similaire à celle des adjectifs puisqu'ils servent à clarifier et à concrétiser la scène de sexe. Ce rôle nous est d'ailleurs confirmé par la répartition des adverbes selon la catégorie grammaticale du mot qualifié : dans les deux sous-corpus, ce sont de préférence les verbes que l'on caractérise – à 82,2 % en AO et à 78,48 % en FRO –, tandis que les adjectifs viennent loin derrière, avec moins du quart des résultats. En qualifiant les verbes, les deux auteurs se servent avant tout de l'adverbe pour préciser l'action, de sorte que le lecteur visualise bien la scène :

53. He took himself in hand and fed his cock **slowly**, **carefully** into me.
(Day : 288)

Bien souvent, l'adverbe permet également de rendre l'intensité de l'acte ou encore du sentiment qui l'accompagne. C'est alors l'effet de réel qui en est augmenté, ce qui favorise l'interpellation du lecteur :

54. À chaque coup de langue, elle ondulait **frénétiquement**, ses fesses lévitant au-dessus du lit, les seins dressés vers lui. (Mars : 217)

Enfin, même lorsqu'il qualifie un adjectif, l'adverbe joue une fonction importante puisqu'il fait alors, en général, l'éloge des personnages, de leur talent ou de leur beauté :

55. The softness of his skin and his **uniquely** appealing scent made me moan.

(Day : 161)

Étant donné le rôle essentiel joué par la caractérisation – adverbiale aussi bien qu'adjectivale – dans le genre étudié, il nous semble peu avisé de nous limiter ici aux quelques données statistiques fournies plus haut. De fait, il est peu probable à notre avis que la manière et l'intensité soient tout simplement évacuées du français puisqu'elles font intrinsèquement partie du genre, tant dans le souci du détail que dans l'appel aux émotions. En analysant l'écart mentionné ci-dessus quant au nombre d'adverbes, nous avons donc émis l'hypothèse suivante : en français, la manière et l'intensité peuvent être exprimées de façon idiomatique par le recours à des procédés autres que l'utilisation d'un adverbe.

Pour observer ce phénomène, nous avons procédé au dépouillement manuel de chaque sous-corpus afin de repérer tous les passages où la manière est exprimée autrement alors qu'elle aurait tout aussi bien pu être rendue par un adverbe, sans perte de sens. Ainsi, nous avons répertorié des occurrences comme « with delight », où l'on aurait pu utiliser *delightedly*, mais avons laissé de côté les syntagmes comme « with suppressed violence », où l'utilisation de l'adjectif *violently* aurait résulté en un sens légèrement différent.

En anglais, seuls sept passages de ce type ont été relevés, ce qui démontre une forte prédilection pour l'utilisation d'adverbes. Cette préférence peut s'expliquer par la facilité avec laquelle on peut former, en anglais, un adverbe en *-ly* à partir d'à peu près n'importe quel adjectif, tandis que « le français [ne] possède pas un jeu complet » d'adverbes en *-ment* (Vinay et Darbelnet 1977 : 126). Dans ces cas, on a recours à d'autres procédés d'écriture, notamment à des syntagmes prépositionnels tels que « d'une voix... », « avec... » ou « de manière... ». Dans le sous-corpus français, nous avons repéré quatre cas où l'adverbialisation était tout simplement impossible et où Mars a comblé ce manque en utilisant la périphrase « d'une manière... ». En voici un exemple :

56. Son va-et-vient était un peu emprunté, gêné par un angle défavorable qui arquait sa verge, jusqu'à ce qu'il fléchisse sensiblement les genoux et parvienne à aligner nos deux sexes **de manière satisfaisante**. (Mars : 75)

Reste que nous avons par ailleurs compilé 44 autres cas où l'auteure aurait bel et bien pu recourir à l'adverbe, mais a tout de même privilégié de telles tournures prépositionnelles :

57. A la place, je sentis qu'il s'agenouillait entre mes jambes, tirant mes fesses **d'un mouvement brusque** [brusquement] à ras le bord du lit. (Mars : 330)

58. Alors je joue, **avec soin** [soigneusement], **avec tendresse** [tendrement], comme on flatte ce que l'on a de plus précieux. (Mars : 536)

Il semblerait donc qu'on ait davantage tendance en français qu'en anglais à exprimer la manière autrement que par un adverbe, ce que remarquent d'ailleurs Vinay et Darbelnet (1977 : 126) : « Ici aussi s'affirme le caractère synthétique de l'anglais qui lui permet d'employer un seul mot là où le français préfère une locution. » Dans notre sous-corpus français, on remarque même une volonté d'alterner les deux procédés d'expression de la manière :

59. Je m'exécutai, d'abord **timidement**, puis **avec ardeur**. (Mars : 368)

60. Son gland se décalotta **spontanément** sans que j'aie à le toucher. Le relief en pointe de ce dernier prolongeait la hampe **de manière harmonieuse** [...] (Mars : 487)

Peut-être est-ce simplement une façon d'éviter la juxtaposition ou l'abus d'adverbes finissant en *-ment*, qui peuvent alourdir le texte et sont bien souvent considérés comme une tare stylistique, puisqu'ils « donnent vite une impression de lourdeur » (Vinay et Darbelnet 1977 : 126). Quoi qu'il en soit, au vu de l'ensemble des données sur l'expression de la manière, nous croyons qu'il est important de souligner les préférences distinctes des deux langues en la matière et d'en tenir compte en contexte de traduction.

5.2.3 Métaphorisation

Le troisième et dernier procédé lexical retenu, la métaphorisation, s'oppose en quelque sorte à la familiarité. En effet, tandis que le langage cru désigne sans ambiguïté, la métaphore sert d'euphémisme, ne décrivant l'émotion, l'action ou la partie du corps concernée qu'en lui attribuant les caractéristiques d'un autre concept. Notre analyse montre que ce procédé typique du roman sentimental, dans lequel « les "explosions" et les "déferlements de lave" » abondent (Esparbec 2010b : 45), a conservé sa place dans le sous-genre érotique, une place limitée, néanmoins, à certains concepts précis. Notre objectif ici était donc de répondre aux questions suivantes : dans quelles situations, c'est-à-dire pour désigner quels concepts, utilise-t-on principalement la métaphore? Et quels champs référentiels privilégie-t-on dans la variante érotique du roman sentimental?

Pour ce faire, nous avons relevé manuellement toutes les images directement liées au rapport sexuel, c'est-à-dire « tout ce qui permet d'illustrer [le propos sexuel] (système primaire) au moyen de connaissances exogènes (système secondaire) » (Collombat 2005 : 67). Une image peut donc prendre la forme d'une comparaison, qui « établit un parallèle analogique entre un comparé et un comparant » et « est caractérisée par la présence d'un connecteur » (Collombat 2005 : 73); d'une métaphore, trope qui « introduit une comparaison implicite entre le terme métaphorique et le terme original » et « est caractérisé par l'absence de connecteur » (Collombat 2005 : 73); ou d'une analogie, qui « construit une ressemblance structurelle entre un comparé et un comparant » en établissant « un parallèle entre deux situations plutôt qu'entre deux concepts » (Collombat 2005 : 73).

Une fois relevées, ces images ont ensuite été classées selon le concept comparé et la catégorie de référent du comparant. Comme notre but était avant tout de produire une analyse conceptuelle et qualitative, nous n'avons pas effectué d'analyse statistique poussée, mais avons plutôt tenté de regrouper nos données en fonction de leurs ressemblances et de leurs dissemblances.

Ainsi, après avoir compilé un total de 30 images en anglais et de 52 en français, nous avons ressorti deux grands thèmes faisant l'objet d'une métaphorisation marquée :

- 1) le désir, le plaisir et l'orgasme;
- 2) le pénis et la pénétration.

Notons au passage que l'écart quantitatif observé entre les deux langues nous semble présenter peu d'intérêt, étant donné d'une part la faible proportion de données relevées et d'autre part le caractère intrinsèquement stylistique de la métaphore. De fait, nous sommes d'avis que, parmi les procédés analysés dans la présente étude, la métaphorisation est celui qui risque le plus d'être influencé par les préférences et la plume de chaque auteur. Il n'est toutefois pas vain d'en faire une analyse qualitative, puisqu'effectivement, la présence répétitive de métaphores s'articulant autour des thèmes susmentionnés – et ce, tant en AO qu'en FRO – pointe vers une tendance inhérente au genre.

5.2.3.1 Le désir, le plaisir et l'orgasme

Le premier thème compte pour 63 % des images en anglais et 73 % des images en français, ce qui en fait le principal objet de métaphorisation dans la scène de sexe du RSÉ. Soulignons au passage que nous avons regroupé le désir, le plaisir et l'orgasme sous un même thème pour deux raisons : tout d'abord, ces trois concepts sont imagés de façon quasi identique, comme nous le verrons ci-dessous, et ensuite, ils se rapportent tous au ressenti et à l'intériorité des personnages. C'est d'ailleurs cet aspect émotionnel qui explique, selon nous, l'utilisation des images. En effet, les sensations et les émotions sont des concepts abstraits qu'on peut difficilement exprimer de façon neutre. On peut certes écrire « Je jouis », mais cette simple déclaration ne suffira pas à interpeller le lecteur et à lui transmettre le plaisir du personnage. C'est donc en « montrant » plutôt qu'en « disant » que l'auteur saura captiver le lecteur. Bien qu'Esparbec (2010b : 45) prône l'utilisation dans les textes érotiques de « phrases uniquement descriptives, jamais métaphoriques », on se doute bien que les auteurs de RSÉ cherchent à conserver un côté émotionnel afin de bien concilier sexe et sentiments.

L'analyse des référents utilisés pour désigner ces concepts montre un certain conservatisme de la part des deux auteures à l'étude, qui utilisent les champs lexicaux traditionnels du roman sentimental. Deignan (1997 : 40), dans son article sur les métaphores du désir, indique que « desire is talked of metaphorically as a wild animal, and as the dangerous and elemental forces of water, fire and electricity » et Ty (1995 : 31) affirme que « le désir évoque les forces

essentielles et mythiques, les pulsions réprimées ». Dans nos deux sous-corpus, l'ensemble des référents s'articule bel et bien autour de forces naturelles incontrôlées, comme si le désir et le plaisir sexuels ne nous appartenaient pas, qu'ils échappaient à notre contrôle. Plus précisément, on les compare à une vague (61 et 62), symbole de la puissance destructrice de l'eau, et au feu (63 et 64) :

61. The orgasm poured through me in a scorching **wave**. (Day : 229)
62. Le **flot** qui s'en écoula provoqua jusque dans ma poitrine une **vague** apaisante. Je me sentais **submergée**. **Aspirée dans le tourbillon** de mon orgasme. **Noyée**, et heureuse de l'être. (Mars : 329)
63. Everywhere he touched me left **trails of fire** behind. (Day : 133)
64. Son regard plonge en moi, me transperce en douceur, et des **pointes incandescentes s'allument** aussitôt dans mon ventre. Elles **flambent** et me **brûlent**. (Mars : 533)

En outre, la vague et le feu se combinent souvent : on trouve parfois ces deux référents juxtaposés, de sorte qu'ils créent un contraste frappant (65); d'autres fois, ils s'unissent pour former une éruption (66), une explosion (67), un orage (68) ou une décharge électrique (69).

65. Je **brûle** et me **liquéfie** tout à la fois. (Mars : 535)
66. With a serrated groan, he **erupted** violently, **flooding** me with his heat. (Day : 319)
67. He captured me by the nape as the orgasm **exploded** through me, starting with the ecstatic spasms of my core and **radiating** outward until I was trembling all over. (Day : 93)
68. [...] soudain, un **éclair** traversa la pièce et vint le frapper, lui, le minuscule organe de ma félicité, **déchirant** mon ventre, **brûlant** mes entrailles d'une gerbe de **flammèches** qui brouillaient ma vue et disjonctaient un à un tous mes autres sens. (Mars : 331)
69. Chaque passage **m'électrisait** autant que s'il s'était agi de sa langue. (Mars : 326)

Enfin, le plaisir sexuel est souvent comparé à une lutte, un supplice, comme Deignan (1997 : 28) l'indique : « Desire is pain. »

70. His neck arched, his head pressing hard into the seat back **as if he were struggling against invisible bonds**. (Day : 92)

71. Quand je retombai enfin sur le sofa, pesamment, **comme démembrée** [...] (Mars : 220)

Dans tous les cas, on remarque que les images sont très similaires dans les deux sous-corpus, bien que Mars ait tendance à filer davantage ses métaphores que Day. Les deux auteures utilisent en fait ce que Benedito (2005 : 81) appelle des « euphémismes semi-lexicalisés » (*eufemismos semi-lexicalizados*), c'est-à-dire que leurs métaphores s'inscrivent dans des champs référentiels tellement récurrents – du moins dans le roman sentimental – qu'ils permettent d'exprimer l'indicible de façon claire et instantanée. Notons toutefois que ces métaphores constituent un procédé d'écriture légitime et ne peuvent être considérées comme de simples clichés, puisque les possibilités d'expression restent infinies.

5.2.3.2 Le pénis et la pénétration

Le second thème, sous lequel nous avons regroupé le pénis et la pénétration (nous verrons pourquoi plus bas), représente 37 % des images en anglais, soit la portion restante de nos données, et 19 % des images en français¹¹. Contrairement au thème précédent, les concepts imagés ici sont plutôt concrets et peuvent plus facilement être exprimés par un vocabulaire précis et direct. Toutefois, plusieurs chercheurs, dont Cameron (1995), Benedito (2005) et Jiménez (2005), font remarquer la présence d'un vaste réseau synonymique pour désigner le pénis dans les récits érotiques. Les diverses appellations sont bien souvent de nature métaphorique, puisqu'elles empruntent à des champs lexicaux extérieurs à la physiologie, notamment à ceux de la guerre (*warrior, sword, etc.*), de l'outillage (*pipe, drill, etc.*) et de l'alimentation (*blow pop, sausage, etc.*). On n'observe pourtant aucun cas de ce genre dans

¹¹ À noter qu'en français, quatre images, pour 7 % des données, reposent sur un comparé autre que les deux thèmes étudiés dans cette section, nommément le vagin et le clitoris, à raison de deux images chacun. Ces images ne seront pas analysées étant donné leur irrégularité.

nos sous-corpus. En effet, le pénis lui-même n'est imagé que par une comparaison – répétée à trois reprises – en AO (72) et par une métaphore nominale un peu inusitée en FRO (73) :

72. His cock, feverishly hot and **hard as stone**, lay against the lips of my sex.

(Day : 259)

73. Celui-ci se dressait, **plante grimpante** dont la longueur compensait la finesse.

(Mars : 487)

Tandis que la comparaison utilisée par Day s'apparente beaucoup à un cliché et ne personnalise pas vraiment l'organe, la métaphore de Mars sort étrangement des sentiers battus et constitue un cas unique. Ainsi, ni l'une ni l'autre n'est véritablement représentative du phénomène observé par Cameron, Benedito et Jiménez. On remarque par ailleurs l'absence d'expressions typiques du roman sentimental telles que *membre viril*, *swelling hardness* et *throbbing manhood*, soit ce que Cameron (1995 : 212) considère comme des « stock euphemisms of romance fiction ». Il semble donc qu'on préfère, dans le RSÉ, désigner le pénis par du vocabulaire clair, tiré du registre physiologique, ou encore, comme nous l'avons vu à la section 5.2.1, par des synonymes de registre familier et vulgaire.

Ce qui a toutefois attiré notre attention, c'est la présence de nombreuses métaphores verbales où l'acte de pénétration est comparé à des mouvements ou actions normalement effectués avec d'autres objets :

74. [...] où l'éventail jouait le rôle d'un pal sur lequel je **m'embrochais** avec délectation, soupir après soupir. (Mars : 368)

75. Rolling his hips, he **screwed** into me, exploiting other spots. (Day : 260)

Dans l'exemple 74, la métaphore verbale est explicitée par le segment « jouait le rôle d'un pal », de sorte qu'on compare non seulement la pénétration à l'action d'embrocher, mais aussi l'éventail, soit le sujet de la pénétration, à l'outil qui permet d'embrocher. De la même manière, dans l'exemple 75, on compare – de façon indirecte cette fois-ci – le sujet, soit l'homme (et son pénis), à l'outil. Ainsi, bien que le comparé de ces métaphores verbales soit la pénétration, on met toujours indirectement le comparant en relation avec le pénis, ou tout autre organe ou objet qui pénètre.

Ce qu'il est intéressant de noter, c'est qu'en français, près de 90 % des images dans lesquelles la pénétration sert de comparé relèvent du champ référentiel de l'outillage et qu'en anglais, elles se divisent en deux champs presque égaux, soit ceux de l'outillage et de la guerre (43 % et 57 %). Évidemment, ces deux thèmes font partie des champs lexicaux traditionnellement utilisés pour imager l'organe masculin, si l'on se fie notamment aux travaux de Cameron (1995) et de Benedito (2005). Ces observations nous permettent de conclure que, bien qu'il préfère désigner directement l'organe masculin, l'auteur de RSÉ ne laisse pas pour autant tomber les images qu'on lui attribue normalement, soit celle d'une arme ou d'un outil. Reste qu'en associant les deux concepts au moyen de métaphores verbales, il fait preuve d'une plus grande subtilité et reste à l'écart des clichés et des euphémismes surutilisés. De plus, il combine ainsi deux procédés (langage direct et familier, et métaphorisation) ayant chacun leur rôle à jouer dans la clarté de la description et la lisibilité de la scène.

5.2.4 Langage implicite et explicite

En somme, les trois principaux procédés lexicaux relevés dans nos sous-corpus en langues originales mettent de l'avant la fusion des deux genres dont est issu le RSÉ. En effet, tandis que le procédé de familiarité et de vulgarité ressortit à la littérature érotique, la métaphorisation est avant tout caractéristique du roman sentimental, et la caractérisation combine à merveille les fonctions de l'adjectif et de l'adverbe normalement observées dans chacun des deux genres. En utilisant ces trois procédés de façon complémentaire, l'auteur de RSÉ arrive à exprimer une charge à la fois pornographique et émotionnelle.

D'un côté, les procédés de description explicites, soit la familiarité et la caractérisation, contribuent à :

- l'impératif de clarté, puisqu'ils permettent d'enchaîner naturellement l'action et d'« évacue[r] tout ferment d'hésitation, de doute » lors de la lecture (Boulangier 2009 : 105);
- l'effet de réel, en aidant le lecteur à visualiser la scène dans ses moindres détails, aussi bien visuels que sensoriels;
- l'identification du lecteur aux personnages, par le vocabulaire utilisé par ceux-ci;

- l'éveil du désir chez le lecteur, stimulé par la description précise du rapport charnel et par l'éloge constant du physique et du talent des personnages.

De l'autre côté, les procédés plus implicites, ou même légèrement euphémistiques, comme la métaphorisation, contribuent à :

- l'appel aux émotions du lecteur, qui est projeté dans l'intériorité des personnages;
- la personnification des parties génitales, qui permet d'augmenter le caractère intime du rapport charnel et de « déjouer la banalité » (Boulangier 2009 : 110);
- la fluidité et la lisibilité du récit.

Au final, c'est l'équilibre entre l'implicite et l'explicite qui permet de véritablement concilier sexe et sentiments dans une même scène et un même récit. Et cet équilibre, on le retrouve aussi bien chez Day que chez Mars, donc aussi bien en AO qu'en FRO, la plupart des procédés étudiés fonctionnant somme toute de façon assez similaire dans les deux œuvres. Nous avons tout de même observé quelques différences majeures, du côté de la familiarité et de la caractérisation adverbiale plus précisément, mais notre analyse montre que, si ces deux procédés sont exploités différemment dans chaque langue et parfois compensés autrement (pensons notamment à l'expression de la manière en FRO), leur rôle n'en est jamais négligé pour autant, de sorte que l'implicite et l'explicite se répondent constamment.

6. Présentation et analyse des résultats : procédés d'écriture en traduction

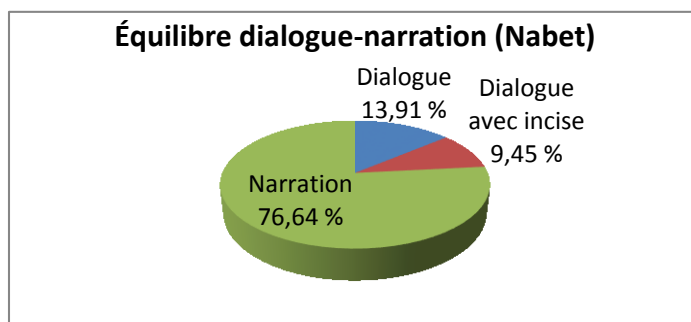
Le second volet d'analyse des résultats est axé sur les procédés d'écriture observés en traduction. L'ensemble de données présenté ci-dessous a donc été recueilli par le dépouillement du sous-corpus en FRT, composé des 10 scènes de *Dévoile-moi* correspondant aux scènes de *Bared to You*¹². Dans cette section, nous passerons en revue chaque procédé relevé précédemment et comparerons les résultats en FRT à ceux des deux autres sous-corpus. Rappelons que nous privilégions une approche descriptive et comparative, plutôt que prescriptive, afin de mettre en évidence les caractéristiques des RSÉ traduits que l'on trouve actuellement sur le marché. Nous n'hésitons toutefois pas à proposer, le cas échéant, des stratégies de traduction différentes, fondées sur une démarche empirique, dans une optique d'apprentissage et de perfectionnement de la démarche de traduction.

6.1 Caractéristiques structurelles et syntaxiques

Dans cette section seront présentées les données pertinentes sur la structure et la syntaxe de la scène de sexe dans *Dévoile-moi*. Ces données ont été repérées et classées selon la même méthodologie que celles des sous-corpus en langues originales (voir section 5.1), auxquelles nous les comparons ici.

6.1.1 Équilibre dialogue-narration

On remarque en premier lieu que la narration est encore une fois largement dominante dans le sous-corpus en FRT :



¹² Le corpus est ci-après nommé *Nabet*, d'après le nom de la traductrice, pour éviter toute confusion avec le corpus de Day, en AO.

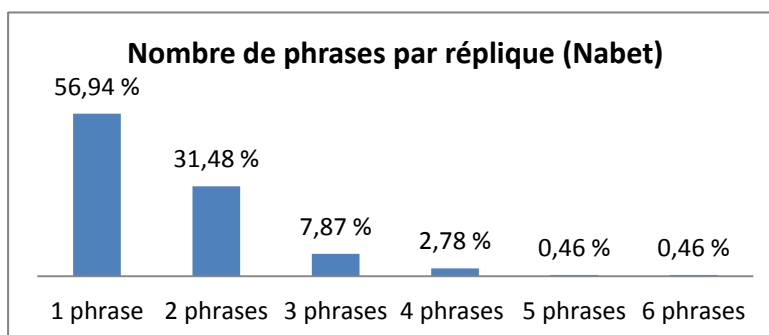
Les proportions sont assez similaires à ce qu'on trouve dans le sous-corpus anglais, où la narration représente, rappelons-le, 79,22 % des scènes dépouillées, tandis qu'en FRO, ce pourcentage grimpe jusqu'à 96,06 %. On constate toutefois que l'équilibre est légèrement modifié lors du transfert linguistique de l'anglais vers le français par la présence plus marquée du dialogue avec incise dans la traduction. Cet écart s'explique par la structure et les normes de présentation différentes des dialogues dans les deux langues. De fait, comme nous l'avons mentionné à la section 5.1.1, on peut en anglais entrecouper une réplique d'un passage narratif indépendant, alors que si l'on utilise ce procédé en français, on se retrouve avec deux répliques, précédées chacune d'un saut de ligne et d'un tiret. Comme cette structure peut alourdir inutilement le texte, il semble que Nabet ait plutôt choisi de transformer certains de ces passages narratifs en incises :

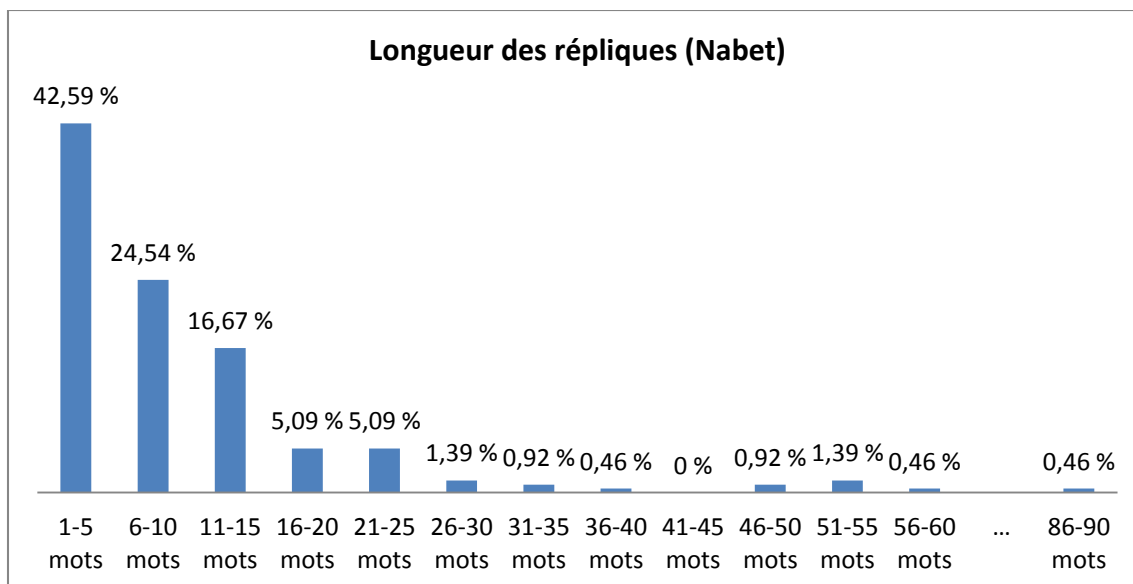
76. a. "But you won't say no." He caught my earlobe between his teeth. "I won't let you." (Day : 76)

b. – Mais tu ne diras pas non, **répliqua-t-il** avant de me mordiller délicatement le lobe de l'oreille. Je ne te le permettrai pas. (Nabet : 102)

Au final, 49,1 % des répliques du sous-corpus en FRT comportent une incise, ce qui correspond plus ou moins aux 47,3 % des répliques anglaises accompagnées d'une incise ou entrecoupées d'un passage narratif. En procédant à ce changement structurel, Nabet a su respecter la dynamique entre les composantes narrative et dialogique inhérente à la scène de sexe, de façon à assurer l'insertion fluide des dialogues dans la trame narrative et à favoriser la continuité de l'action.

Observons maintenant les caractéristiques du dialogue. Tout d'abord, les graphiques ci-dessous montrent que la concision des répliques a en général été respectée dans la traduction :





Ainsi, 56,94 % des répliques comportent une seule phrase (contre 48,65 % en AO), et 42,59 % comptent cinq mots ou moins (contre 46,4 %). Tandis qu'on note une légère augmentation de la concision du côté du nombre de phrases par réplique, on observe au contraire une petite baisse du côté des répliques de cinq mots ou moins. Cette dernière variation découle probablement, en partie, de ce que Delisle (2013 : 646) appelle le « coefficient de foisonnement », soit le « nombre qui détermine la différence de longueur du texte d'arrivée par rapport au texte de départ ». Dans une traduction de l'anglais vers le français, on considère généralement un coefficient de 10 % à 15 % comme normal, étant donné la structure distincte des deux langues en présence. Toutefois, un coefficient élevé peut également être causé par une trop grande influence de l'anglais, « si le traducteur s'accroche trop aux formes du texte de départ plutôt qu'au sens dont les mots sont porteurs » (Delisle 2013 : 524), ou encore par une « méconnaissance des ressources de la [langue d'arrivée] ». Comme la concision des répliques est un élément de première importance dans la scène de sexe, tant en AO qu'en FRO, nous pensons que Nabet aurait pu gagner légèrement en concision à certains endroits, de sorte à limiter le nombre de mots contenus dans chaque réplique. Dans un tel contexte, le traducteur doit toujours se questionner pour savoir comment s'exprimerait spontanément son personnage en français et opter pour la solution la plus concise et idiomatique.

Pour ce qui est des répliques dites « longues », les proportions restent très près de l'anglais : le FRT compte huit répliques de quatre phrases ou plus et 13 de plus de 25 mots, ce qui équivaut à 3,7 % et 6 % des dialogues (contre 4,1 % et 5 % dans l'AO). Compte tenu du contenu de ces répliques et de leur rôle de mise en abyme, il est tout à fait justifié de les conserver telles quelles dans la traduction. Ici, la fidélité au contenu du texte prime, puisque les différences observées sur ce point entre les deux sous-corpus en langues originales relevaient avant tout du récit, et non de conventions langagières figées.

Enfin, du côté de la ponctuation et de la typographie, on remarque plusieurs phénomènes intéressants. Notons d'abord l'augmentation du nombre de points d'exclamation, qui passe de sept dans l'AO à 15 en FRT. Cette quantité se rapproche davantage de ce que l'on trouve en FRO (soit 19), ressemblance qui justifie selon nous les ajouts effectués par Nabet lors de la traduction. On remarque aussi que le nombre de points de suspension atteint dans le FRT un total impressionnant de 70 occurrences, rien que dans les dialogues. Il s'agit là, encore une fois, d'une augmentation de près du double par rapport à l'anglais (qui en compte 41). Contrairement aux points d'exclamation, toutefois, ces ajouts, sans être dérangeants à la lecture, ne semblent pas toujours nécessaires : en effet, ni le texte original ni les tendances observées précédemment en français ne justifient a priori une présence aussi marquée de ce signe de ponctuation, le sous-corpus en FRO en présentant une quantité similaire à l'anglais, soit 38. On remarque cependant que, dans certains cas, les points de suspension viennent compenser une perte, par exemple celle d'une mise en relief par l'italique en anglais :

77. a. "Ah, *Eva*." His voice was a guttural rasp. His grip tightened in my hair.

"You're making me come." (Day : 162)

b. – Eva... éructa-t-il d'une voix gutturale. Je vais jouir ! (Nabet : 209)

Loin d'être inutile, cette compensation met en évidence un procédé tout à fait approprié pour rendre l'italique. De fait, nous avons constaté lors de l'analyse des sous-corpus en langues originales que l'expression de l'émotion et de la jouissance par la mise en italique était propre à l'anglais, alors qu'en français, on avait recours aux points de suspension, au point d'exclamation et à l'étirement de la voyelle. Il est intéressant de noter que presque tous les cas d'italique présents dans l'AO disparaissent dans la traduction, ce qui tend à prouver la tendance qui vient d'être mentionnée et démontre également chez la traductrice un souci de

respecter les divergences entre les deux langues. Toutefois, si l'on observe chaque cas individuellement, on remarque que Nabet a plus souvent évité le problème – en omettant les passages en italique – que cherché une solution véritablement idiomatique visant à rendre le même effet. Malheureusement, mis à part l'exemple 70, où l'italique est remplacé par les points de suspension, on compte cinq omissions, une occurrence où l'italique est conservé et six cas où le mot mis en relief est tout simplement traduit en caractères romains, sans aucune compensation. Pourtant, à la lumière des procédés d'écriture observés en FRO, il nous semble que la langue française ne manque pas de ressources pour exprimer la même insistance que l'italique en anglais et que les traducteurs pourraient tirer profit de procédés tels que l'étirement de la voyelle et le point d'exclamation.

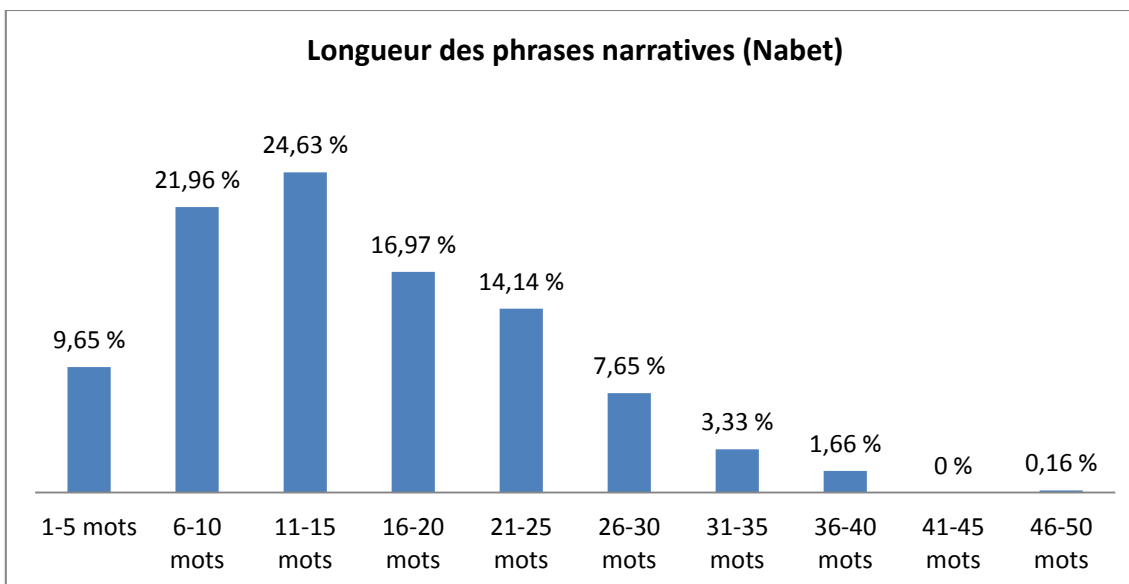
Contrairement aux éléments du dialogue, les procédés d'écriture typiques de la narration ont subi très peu de modifications lors du transfert linguistique. On trouve dans le sous-corpus en FRT une même quantité de points de suspension que dans l'AO (soit 14 occurrences) et la question rhétorique y est carrément absente, la seule que l'on trouvait en anglais ayant été neutralisée :

78. a. I eyed him up the length of my torso. Why not just fold me over and fuck me from behind? (Day : 230)
b. Je me demandai fugitivement pourquoi il ne m'avait pas plutôt placée à quatre pattes pour me prendre par-derrière. (Nabet : 288)

On peut certes se questionner sur la pertinence de cette neutralisation, qui dépersonnalise en quelque sorte la scène, mais comme les deux procédés susmentionnés n'occupent somme toute qu'une place minime dans la scène de sexe et jouent un rôle secondaire dans la transmission des émotions, ils risquent de soulever moins de questions chez le traducteur, qui peut vraisemblablement y aller de ses préférences sans brusquer son lectorat cible.

6.1.2 Structure et rôle des phrases narratives

Passons maintenant à la structure des phrases narratives, qui prédominent toujours dans la scène de sexe du RSÉ. Le graphique ci-dessous montre une répartition des phrases selon la longueur très similaire à l'anglais :



Comme dans l'AO, le point culminant se trouve dans les 11 à 15 mots, qui comptent pour près du quart (24,63 %) des données, et la répartition pyramidale implique qu'environ les deux tiers (63,56 %) des phrases narratives comptent entre 6 et 20 mots. Il semble que, malgré le risque de foisonnement inhérent au processus de traduction, Nabet ait su conserver des phrases brèves, qui, selon ce que nous avons analysé auparavant, expriment mieux la charge érotique. À noter par ailleurs que les phrases longues sont également présentes dans les mêmes proportions qu'en anglais, ce qui crée un fort contraste avec les données du sous-corpus en FRO. Nabet aurait donc ici opté pour la fidélité envers la structure de l'original au lieu de restructurer certaines phrases afin d'en faire de plus longues.

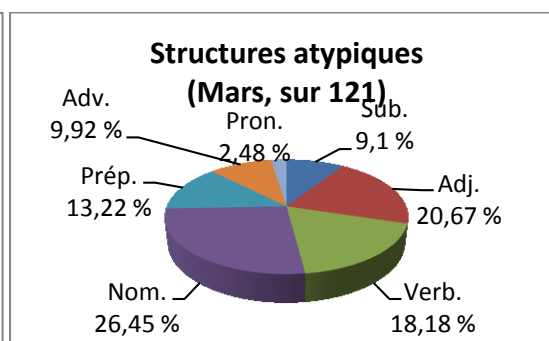
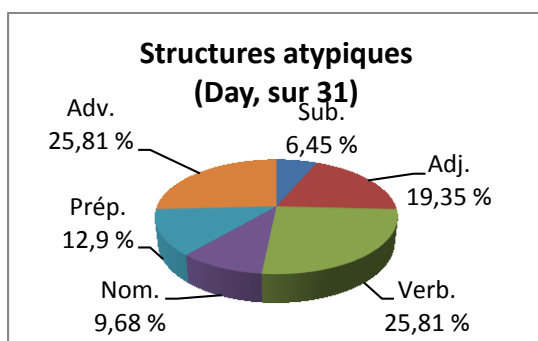
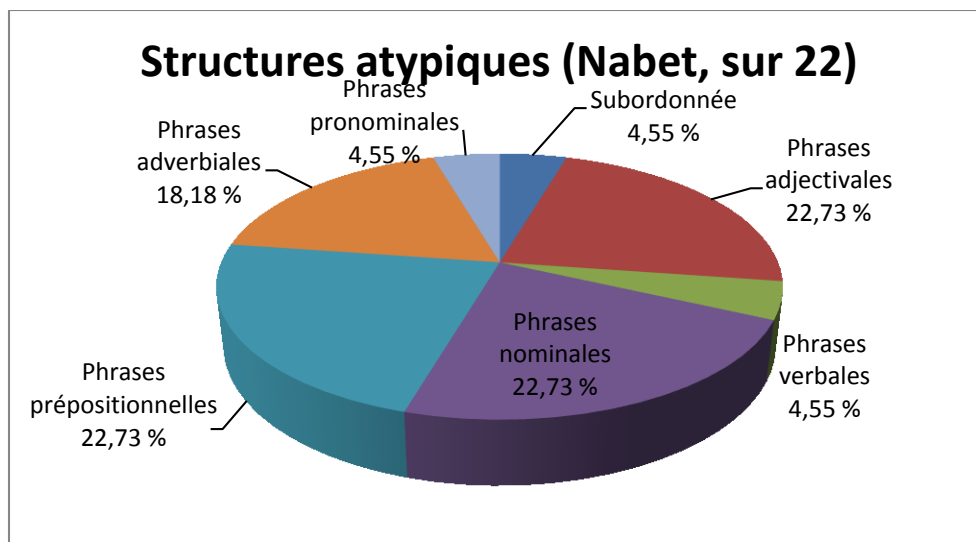
Évidemment, on peut observer dans *Dévoile-moi*, aussi bien que dans *Bared to You* et *Hotelles*, les rôles distincts de la phrase longue (description précise de l'action, réactions sensorielles et arrivée de la jouissance) et de la phrase courte (intensité de l'acte sexuel et des émotions, et phrase flagellante). Nous ne reviendrons toutefois pas sur ces fonctions – aussi essentielles soient-elles – puisqu'elles sont équivalentes dans les deux langues originales et en langue traduite et qu'elles ont fait l'objet d'une analyse détaillée à la section 5.1.2.

Comme dans les deux sous-corpus en langues originales, les phrases courtes du sous-corpus en FRT présentent souvent des structures atypiques, quoique dans une proportion moindre : on en compte ici seulement 22, contre 31 en AO et 121 en FRO. On dénombre sur l'ensemble certaines pertes à notre avis injustifiées : ces structures aidant à véhiculer l'intensité de

l'émotion en reflétant la déconstruction du langage qui s'opère lors de l'acte sexuel, l'omission de ces passages diminue à notre avis la charge émotionnelle de la scène. Ainsi, en rassemblant les différents segments en une seule phrase bien structurée, comme Nabet l'a fait dans les exemples 79 et 80, on perd un peu de la frénésie du moment :

79. a. He held my head still and took over. **Thrusting** his hips. **Fucking** my mouth. **Stripped** to a level of base need where only the race to orgasm mattered. (Day : 162)
- b. Il m'immobilisa soudain la tête et prit les rênes, ondulant des hanches pour aller et venir dans ma bouche. Le désir brut, le besoin primaire de l'assouvissement prenaient le pas sur tout le reste. (Nabet : 209)
80. a. He started over again, thrusting rhythmically. Leisurely. **As if** we had all the time in the world. **Thickening and lengthening** with each push and pull. (Day : 319)
- b. Il recommença à se mouvoir en moi, lentement, tranquillement, comme si nous avions tout notre temps, son sexe durcissant et s'allongeant à chaque poussée. (Nabet : 390)

Certaines omissions, néanmoins, semblent relever davantage d'un souci d'idiomaticité. En effet, comme nous l'avons vu à la section 5.1.2, la phrase verbale concorde davantage avec la structure et l'expression naturelle anglaises, tandis que la phrase nominale serait plus idiomatique en français. Si l'on observe maintenant la répartition des structures atypiques en FRT, on remarque qu'elle se distingue nettement à la fois de son original et des tendances observées chez Mars :



Tandis que la phrase adjectivale et la subordonnée conservent une présence à peu près équivalente dans la traduction et dans l'AO, les autres catégories varient énormément. On note la quasi-absence en FRT de la phrase verbale, qui est sous-représentée par rapport aux deux sous-corpus en langues originales, et la diminution également notable de la phrase adverbiale, au profit des phrases prépositionnelle et nominale.

Bien qu'au final, la répartition s'apparente très peu à celle que l'on observe en FRO, on constate tout de même que les catégories « perdantes » sont les structures typiques de l'anglais et que la catégorie qui gagne le plus en importance, soit la phrase nominale, est justement la catégorie dominante en FRO. Les changements effectués respectent donc en grande partie les tendances de chaque langue. Prenons notamment l'exemple suivant, où Nabet a choisi de laisser tomber la phrase verbale :

81. a. I cried out, first with an inarticulate sound of agonized pleasure, then with his name. **Chanting it** over and over as he drove his beautiful cock into me, prolonging my climax, before pushing me into another one. (Day : 261)
- b. Des vagues brûlantes se succédèrent, me tirant un son inarticulé avant que je ne crie son nom **encore et encore**, tandis que le va-et-vient de son sexe prolongeait l'orgasme avant d'en déclencher un autre. (Nabet : 324)

Il est vrai que la tournure participiale aurait alourdi inutilement le texte en français. Dans ce cas, il aurait par ailleurs été assez difficile de transformer directement la phrase verbale en phrase nominale, stratégie que nous avons proposée à la section 5.1.2. La solution adoptée par Nabet ici nous semble adéquate, bien qu'elle constitue une perte sur le plan du rythme. Néanmoins, Nabet a compensé plusieurs de ces pertes par l'ajout de nouvelles structures atypiques, là où l'anglais n'en contenait pas :

82. a. There wasn't an ounce of excess flesh on him anywhere, **just** hard slabs of honed muscle. **He had** washboard abs and that super sexy V of muscle on his pelvis that Cary called the Loin of Apollo. (Day : 132)
- b. Il n'avait pas une once de graisse superflue. **Uniquement** des muscles longs, fuselés... **Les plus** beaux abdominaux que j'aie jamais vus, et ce triangle de muscles tellement sexy juste en dessous, que Cary appelait l'« aine d'Apollon ». (Nabet : 174)
83. a. His gaze found mine, the stunning blue hazed with sexual euphoria. **A convulsive shudder racked his powerful frame, followed by an agonized sound of ecstasy.** (Day : 230)
- b. Mes muscles intimes l'enserraient en rythme et il lâcha un juron, son merveilleux regard voilé par le plaisir. **Un frisson. Un gémissement de pure extase.** (Nabet : 289)

Notons que la plupart des ajouts présentent une structure nominale, comme dans les exemples ci-dessus. Ainsi, bien que, sur le plan quantitatif, on trouve moins de structures atypiques dans le sous-corpus en FRT que dans les sous-corpus en langues originales et que certaines pertes eussent pu – à notre avis – être évitées, Nabet utilise à bon escient les structures atypiques comme procédé de fragmentation du langage et n'a pas hésité à insérer des

structures naturelles en français plutôt que de rester collée à l'anglais. On remarque d'ailleurs la présence, dans le FRT, d'une phrase pronominale, la seule structure complètement absente du sous-corpus anglais et donc plutôt caractéristique du français :

84. a. *This* was the man I loved. **This was** the man whose body gave me such pleasure, whose thoughtfulness moved me over and over again. (Day : 287)
b. C'était cet homme-là que j'aimais. **Celui** dont le corps me donnait tant de plaisir et dont la prévenance ne cessait de m'émouvoir. (Nabet : 352)

Nous ne pouvons savoir si ces changements ont été effectués consciemment ou intuitivement, mais les données du sous-corpus en FRT confirment ceci : par le rythme qu'elles imposent et l'émotion qu'elles véhiculent, les structures atypiques jouent un rôle essentiel dans la scène de sexe, mais elles se doivent néanmoins de respecter les moyens d'expression naturels de chaque langue, l'anglais et le français ne se déconstruisant pas de la même façon.

6.2 Caractéristiques lexicales

Aux fins de comparaison entre le sous-corpus en FRT et les données des sous-corpus en langues originales, nous passons en revue, dans les sous-sections qui suivent, les trois grands procédés d'écriture liés aux caractéristiques lexicales du texte, soit la familiarité et la vulgarité, la caractérisation et la métaphorisation. Les données présentées ci-dessous ont été recueillies et classées selon la même méthodologie que pour les deux autres sous-corpus, méthodologie que nous avons décrite dans les sections 5.2.1, 5.2.2 et 5.2.3 respectivement.

6.2.1 Familiarité et vulgarité

Le premier procédé lexical représente, selon l'analyse des sous-corpus en langues originales effectuée précédemment, l'une des principales différences entre les deux langues sur le plan de l'écriture de la scène de sexe dans le RSÉ. De fait, bien que la familiarité et la vulgarité soient utilisées par les deux auteures, francophone et anglophone, nous avons soulevé dans la section 5.2.1 certaines dissemblances fondamentales dans l'application de ce procédé, dissemblances qui relèvent avant tout de conventions langagières et de traditions littéraires distinctes, que nous avons présentées notamment à la section 3.1. La traduction du langage familier est donc loin d'être une simple recherche d'équivalents; c'est également une question de culture et de respect de l'horizon d'attente du lecteur francophone.

Rappelons-le, l'analyse des scènes en AO et en FRO démontre que le langage familier, qui sert principalement à désigner les organes génitaux, l'acte sexuel et l'orgasme, est utilisé dans les deux langues pour faciliter l'identification du lecteur aux personnages. Toutefois, cet usage est beaucoup plus fréquent en anglais qu'en français, où l'on a davantage recours à un vocabulaire érotique standard et à la synonymie. Observons maintenant la traduction française de *Bared to You, Dévoile-moi*, afin de relever les solutions adoptées par la traductrice pour rendre le vocabulaire familier de l'original et ainsi voir si, dans les scènes traduites, le procédé s'exprime de façon similaire à l'original anglais ou s'apparente plutôt à un texte écrit directement en français.

Notre premier constat est que le langage familier est utilisé dans la traduction dans des proportions similaires au FRO, qui comporte un total de 22 occurrences : le FRT en compte pour sa part 18, ce qui représente tout juste 11,25 % de l'ensemble des mots familiers du texte anglais. Si l'on compare seulement l'œuvre originale anglaise et sa traduction, ces données pourraient de prime abord indiquer une forme de censure – délibérée ou non – du langage à caractère sexuel dans le transfert linguistique. Santaemilia (2005 : 121) remarque d'ailleurs « a more or less general axiom at work that prescribes that translation of sex, more than any other aspect, is likely to be "defensive" or "conservative", tends to soften or downplay sexual references, and also tends to make translations more "formal" than their originals, in a sort of "hypercorrection" strategy ». Pourtant, à la lumière de l'analyse comparative effectuée plus haut, nous croyons plutôt que cette « neutralisation » a été effectuée dans le respect des procédés d'écriture de la langue française et, par le fait même, dans un certain souci d'idiomaticité.

En effet, comme nous l'avons vu à la section 3.2.2, le traducteur soucieux de faire apprécier l'œuvre qu'il traduit songera à satisfaire les attentes de son public cible. Dans le cas qui nous concerne, cependant, Nabet se situe directement entre deux systèmes : elle doit présenter un roman états-unien, contenant bon nombre de mots familiers empruntés à l'oral, à un public francophone qui, sachant généralement qu'il lit une traduction de l'anglais, n'en aura pas moins certaines idées préconçues concernant l'érotisme en littérature, idées qui lui viendront des diverses scènes de sexe qu'il a pu lire auparavant. Le courant du RSÉ étant assez récent, le lecteur risque plutôt de se référer à ses connaissances en littérature érotique française ou

directement au genre du roman sentimental classique. Dans un cas comme dans l'autre, il pourrait être choqué par la présence marquée de mots familiers et vulgaires, à laquelle il n'a pas été habitué auparavant. En réduisant de façon notable l'utilisation du langage familier, Nabet a donc choisi de s'adapter à l'horizon d'attente de son lectorat, ce qui est généralement la vision des auteurs en paralittérature. Évidemment, on pourrait déplorer le rapprochement qui est ainsi effectué entre la nouvelle vague paralittéraire et la tradition érotique française, puisqu'on fait en quelque sorte fi des caractéristiques intrinsèques du roman et du genre. Il convient toutefois de souligner que les procédés d'écriture typiques du français, soit l'usage de termes neutres tirés du registre physiologique et l'utilisation de la synonymie, transmettent aussi bien que le langage familier la charge érotique des scènes, justement en raison de leur ancrage culturel, et qu'ils ne représentent pas pour ainsi dire une perte par rapport à l'original. En conservant, ici et là, des mots d'un registre non standard (car il ne faut pas oublier les 18 occurrences susmentionnées), Nabet s'assure par ailleurs d'interpeller le lecteur et de maintenir le réalisme de la scène.

Si l'on observe plus en détail le vocabulaire familier et vulgaire utilisé dans la traduction, on remarque que ce sont plus ou moins les mêmes concepts qu'en AO et en FRO qui y sont représentés :

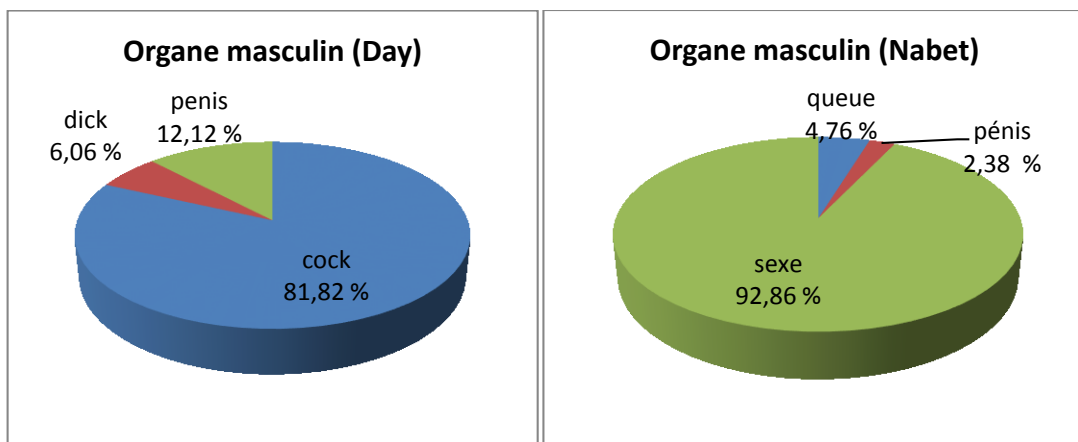
Français traduit (Nabet)		Anglais (Day)		Français (Mars)	
Mot	Fréquence ¹³	Mot	Fréquence	Mot	Fréquence
décharger	2	to come	44	venir	4
queue	2	cock (dick)	27 (2)	queue bite	6 2
baiser	6	to fuck	20	fouerrer	1
s'accoupler	1			mettre	1
		clit	17		
		to suck	7		

¹³ À noter que les trois occurrences ne figurant pas dans le tableau sont celles des verbes *bander* et *débander*, qui ne seront pas analysées ici en raison de leur faible représentativité du procédé.

		to be turned on/to turn on	7		
chatte	4	cunt	5	chatte	1
		fuck (<i>interjection</i>)	5		

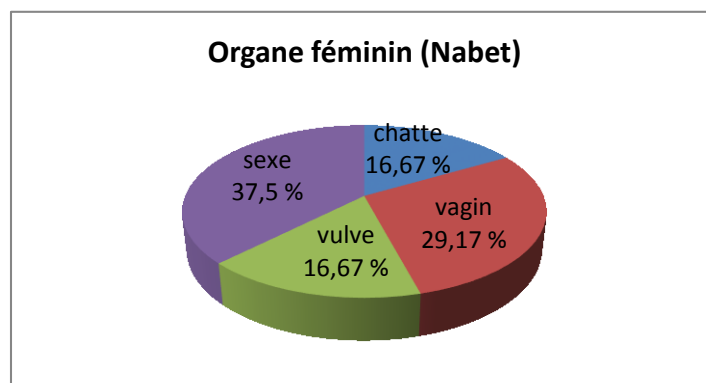
Comme Mars, Nabet a préféré utiliser un vocable neutre pour désigner le clitoris, mais a recouru à quelques mots familiers ou vulgaires pour désigner les organes masculin et féminin ainsi que pour traduire les verbes *to fuck* et *to come*. Dans ce dernier cas, soulignons toutefois que l'équivalent choisi par Nabet, *décharger*, ne sert qu'à désigner l'orgasme masculin. Pour la majeure partie des occurrences de *to come*, qui désigne dans *Bared to You* bien souvent l'orgasme féminin, la traductrice n'a opté que pour des équivalents neutres (*jouir*) et des périphrases (*atteindre l'orgasme*). Il semble donc qu'elle n'ait pas osé s'appropriier le texte au point d'y insérer, à l'instar de Mars, le verbe *venir*, qui, comme nous l'avons fait remarquer à la section 5.2.1, n'est pas lexicalisé et est plutôt symptomatique de l'oralité. De la même manière, Nabet s'est satisfaite, un peu comme Adam (1998), du verbe *baiser* pour traduire *to fuck*, alors qu'elle aurait pu exploiter davantage le vocabulaire sexuel de la langue française et se tourner vers des mots plus forts, qui créent un effet de réel encore plus marqué, comme l'a fait Mars dans son œuvre originale. Les solutions de Nabet n'en sont pas pour autant fautives ni même maladroites; seulement, elles révèlent d'une certaine façon le « conservatisme » dont fait mention Santaemilia (2005) et montrent l'influence constante que joue le texte original sur le traducteur, qui risque de négliger certaines ressources de la langue d'arrivée par manque de recul.

Du côté des organes génitaux, l'analyse des noms utilisés pour désigner le pénis montre une répartition à peu près inverse à l'anglais : tandis qu'en AO, 88 % des vocables référant à l'organe masculin sont familiers, dans la traduction, Nabet utilise seulement à deux reprises le mot *queue*, sur un total de 42 substantifs, ce qui équivaut à moins de 5 % des données :

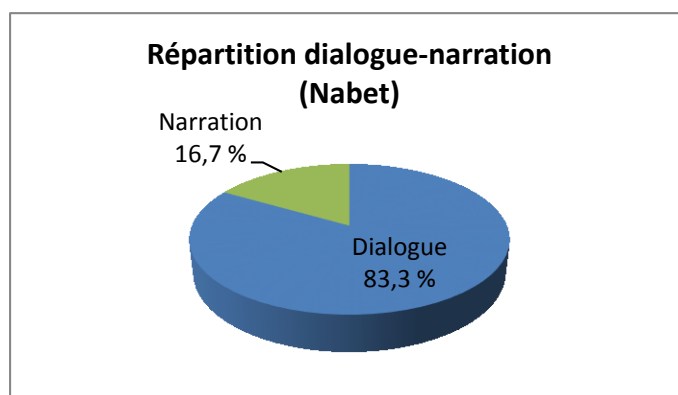


Cet usage de vocabulaire standard se rapproche davantage de la tendance observée en FRO. On remarque toutefois que la traductrice n'a utilisé que trois substantifs différents, comme en anglais, alors que le texte de Mars en présente jusqu'à six. Le mot neutre *sexe*, qui compte pour 39 occurrences sur un total de 42, est d'ailleurs beaucoup plus présent en FRT qu'en FRO, où il compte pour seulement 37,5 % des noms utilisés. La prédominance de ce substantif est d'autant plus frappante qu'il n'est jamais suggéré par le texte anglais.

Dans l'ensemble, ces données tendent à confirmer l'existence d'une langue de traduction, ou d'un « troisième code » (Baker 1998 : 481), puisqu'ici, Nabet combine une tendance d'écriture typique du français (le recours au vocabulaire standard) et une autre plutôt typique de l'anglais (l'usage moindre de la synonymie). Pour se rapprocher davantage du FRO et ainsi produire une traduction plus idiomatique, Nabet aurait peut-être eu avantage à varier ses équivalents, comme elle l'a fait pour le sexe féminin, où la répartition est beaucoup plus en accord avec les procédés d'écriture français :



Enfin, le conservatisme dénoncé par Santaemilia s'affiche également – et surtout – dans la répartition dialogue-narration :



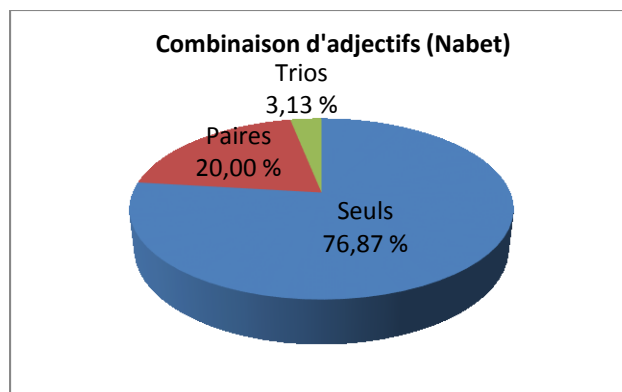
On constate d'emblée que les proportions sont inversées par rapport à ce qu'on trouve dans les œuvres originales, tant en français qu'en anglais, comme si la traductrice avait éprouvé une certaine réticence à utiliser un langage aussi coloré dans la narration, au risque de choquer le lecteur. Au vu de l'analyse effectuée précédemment, il ne nous semble pourtant pas nécessaire de confiner le registre familier aux dialogues, la voix narrative à la première personne appelant cette familiarité linguistique, qui permet de créer un lien entre le personnage narrateur et le lecteur.

6.2.2 Caractérisation

Comme pour les textes originaux, le second procédé lexical a été analysé en deux temps : nous observons d'abord le fonctionnement de la caractérisation adjectivale, puis celui de la caractérisation adverbiale et des autres procédés d'expression de la manière qui la complète.

6.2.2.1 Adjectifs

Du côté de la caractérisation adjectivale, nous avons relevé et classé, selon la méthodologie expliquée à la section 5.2.2.1, un total de 480 adjectifs dans le sous-corpus en FRT, ce qui représente 3,9 % du nombre total de mots. Dès le départ, ce nombre marque une différence importante entre la scène de sexe traduite et la scène de sexe en langue originale (anglaise aussi bien que française) : on constate en effet la perte d'environ 20 % des adjectifs par rapport aux sous-corpus en AO et en FRO. Cette proportion inférieure transparaît notamment dans la quantité d'adjectifs combinés, qui sont eux aussi moins nombreux :



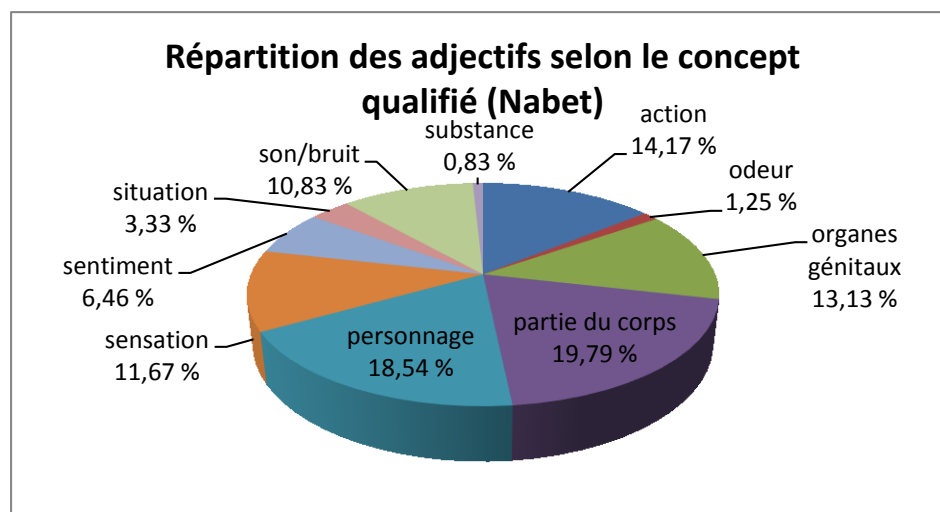
Tandis que les paires et les trios comptent pour 30 % et plus des adjectifs dans les deux autres sous-corpus (29,9 % en AO et 37,8 % en FRO, plus précisément), ils n'atteignent ici que 23 %. Ces données suggèrent une certaine réticence de la part de la traductrice à surqualifier les actions et les personnages, ou peut-être même une volonté d'épurer le texte. Par exemple, on remarque dans le paragraphe qui suit plusieurs omissions qui, sans changer le sens global du récit, lui font perdre quelques précisions :

85. a. He tensed when I wrapped my fingers around him and positioned him, tucking the **wide** crest against the **saturated** folds of my cleft. The scent of our lust was **heavy** and **humid** in the air, a **seductive** mix of need and pheromones that awakened every cell in my body. My skin was **flushed** and **tingling**, my breasts **heavy** and **tender**. (Day : 91)
- b. Je le sentis se tendre quand mes doigts se refermèrent autour de lui pour le guider en moi. Une odeur **caractéristique** s'éleva dans l'air, **lourde** et **moite**, **séduisant** mélange de désir et de phéromones qui titilla toutes les cellules de mon corps. Ma peau était **brûlante**, mes seins **gonflés**. (Nabet : 122)

Dans ce passage, la traductrice a décidé de laisser tomber un segment complet de la première phrase, soit « tucking the wide crest against the saturated folds of my cleft ». Dans le contexte, cette omission ne nuit pas à la clarté de la scène. Toutefois, vu le souci du détail typique du genre et le rôle joué par les adjectifs (on trouve ici un adjectif laudatif envers les parties intimes du personnage masculin et un adjectif révélant l'état d'excitation intense de la narratrice), on peut se demander si l'effet produit par le texte reste véritablement le même. De la même façon, dans la troisième phrase, Nabet a choisi de ne conserver qu'un adjectif

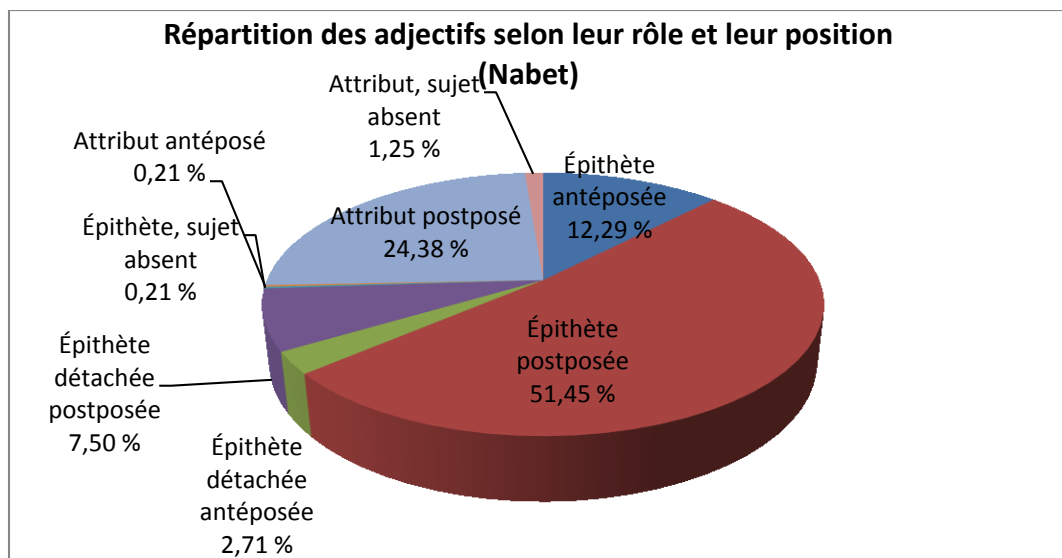
pour chacune des parties du corps mentionnées, ce qui a pour effet d'alléger et de raccourcir le texte, mais aussi d'atténuer légèrement la description sensorielle et l'effet de réel.

Si l'on observe la répartition des adjectifs selon le concept qualifié, on constate également quelques écarts intéressants :



Notons en premier lieu la forte diminution de la catégorie « Organes génitaux », qui occupe dans les sous-corpus en AO et en FRO la seconde position avec 19 % des adjectifs, alors qu'elle est ici reléguée à la quatrième place. Cette catégorie est en fait la seule dont la variation est véritablement notable, mais aussi la seule de nature purement sexuelle. On remarque en second lieu la légère augmentation, par rapport à l'original anglais, des catégories « Personnage » et « Son/bruit », mais surtout celle de « Sensation », qui ne représente en AO que 7 % des adjectifs. Rappelons que la catégorie « Sensation » est la seule qui présente une différence notable dans les sous-corpus en langues originales, avec 7 % en AO et 12 % en FRO. Sur ce point, le FRT ressemblerait davantage au texte de Mars qu'à son propre original. Toutefois, si l'on combine la perte de caractérisation du côté explicitement sexuel et l'ajout d'adjectifs du côté introspectif, on remarque une tendance chez la traductrice à neutraliser légèrement l'« érotique » du RSÉ.

Sur le plan de la structure maintenant, on constate que la répartition des adjectifs selon leur rôle et leur position est relativement similaire dans les deux sous-corpus français :

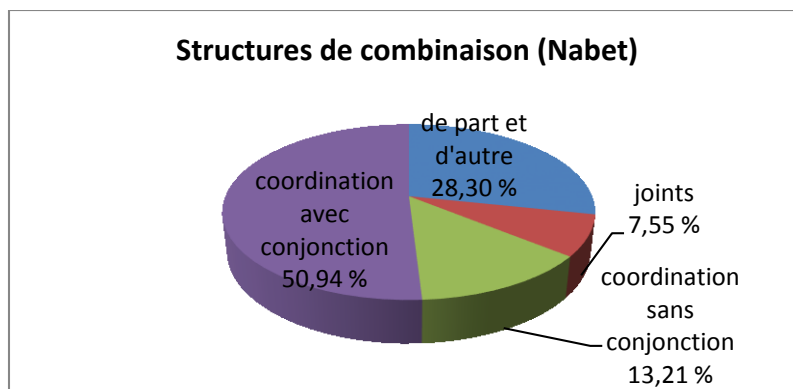


Bien que l'épithète détachée soit plus fréquente en FRO que dans la traduction (18,21 % contre 10,21 %), cette dernière en comporte tout de même plus de deux fois plus que l'AO (4,55 %). Nous supposons donc que certains adjectifs attributs ont été transformés en épithètes, ce qui respecte les tendances observées en FRO. Voici un exemple de ce type de changement de structure :

86. a. His tongue was **tireless and diabolical**, cleverly focusing on my clit until a single stroke would set me off, then moving lower to thrust into me. (Day : 168)
- b. **Infatigable et diabolique**, sa langue concentrait expertement ses attentions sur mon clitoris, s'arrêtait juste avant qu'une ultime caresse me fasse basculer dans la jouissance, et se glissait en moi. (Nabet : 217)

En déplaçant les adjectifs en tête de phrase, Nabet effectue plusieurs changements qui permettent à notre avis de gagner en idiomatisme : elle utilise d'une part l'épithète détachée, davantage présente en français, et évite d'autre part le verbe creux *être* ainsi qu'une proposition subordonnée participiale, dont l'usage récurrent peut alourdir le texte. À noter, toutefois, que la présence de l'épithète reste inférieure en FRT qu'en FRO, ce qui montre bien la position médiane du traducteur.

Enfin, les structures de combinaison présentent elles aussi des variations importantes :



Tout comme dans les deux autres sous-corpus, la coordination avec conjonction occupe le premier rang avec plus de 50 % des cas. Cependant, la coordination sans conjonction, structure « assez rare » selon *Le bon usage* mais, rappelons-le, tout de même très présente dans nos deux sous-corpus en langues originales, est ici très peu utilisée. Elle se voit de fait surpassée par les catégories « De part et d'autre » et « Jointes », qui représentent quant à elles trois fois plus de cas qu'en AO et en FRO (35,85 %, contre 12,22 % et 10,57 %, respectivement). Le sous-corpus en FRT présente par le fait même très peu de combinaisons jouant un rôle emphatique de gradation.

6.2.2.2 Adverbes

Passons maintenant à la caractérisation adverbiale, qui, nous l'avons vu, est un procédé plus fréquent en AO qu'en FRO, où l'on a par ailleurs souvent recours aux syntagmes prépositionnels pour exprimer la manière et l'intensité. Dans le sous-corpus en FRT, toutefois, on trouve des adverbes dans une proportion similaire à l'anglais : nous y en avons relevé un total de 173, ce qui représente 1,4 % des mots du sous-corpus (contre 0,5 % en FRO). Les combinaisons y sont également légèrement plus fréquentes qu'en FRO (cinq paires contre deux), bien qu'elles ne le soient pas autant que dans le sous-corpus en anglais, qui en compte 12. Cette forte ressemblance entre le FRT et son original montre, encore une fois, la grande influence que peut avoir le texte source sur les procédés d'écriture que choisit le traducteur, ce que confirme par ailleurs l'analyse des autres moyens d'expression de la manière.

En effet, le sous-corpus en FRT, comme celui en FRO, contient divers syntagmes prépositionnels permettant d'exprimer la manière, mais les cas où le sens aurait tout aussi

bien pu être rendu par un adverbe simple, donc où la traductrice a fait le choix d'utiliser ce procédé plutôt que l'adverbe, sont beaucoup plus rares. Évidemment, Nabet a eu recours à de telles tournures lorsque la traduction par un adverbe était tout simplement impossible, ce qui, nous l'avons vu, est plus fréquent en français qu'en anglais. Par exemple, dans la phrase suivante, on ne peut traduire littéralement *breathlessly* par un adverbe; la traductrice a alors opté pour une recatégorisation vers l'adjectif *haletant*, introduit par le syntagme prépositionnel « d'une voix... » :

87. a. "If you think you can," I said **breathlessly**, "you don't know her very well."
(Day : 75)
b. – Si tu crois que c'est possible, répondis-je **d'une voix haletante**, c'est que tu ne la connais pas. (Nabet : 102)

Dans de telles situations, la traductrice doit certes choisir une solution parmi d'autres, mais la possibilité de traduire par un adverbe est éliminée d'emblée. Ce sont toutefois les cas où l'adverbe reste une option qui nous intéressent davantage puisqu'on tendrait, rappelons-le, à utiliser plus fréquemment des tournures comme « d'une manière... », « avec... », « d'un geste/d'un mouvement... » et « d'une voix... » en français qu'en anglais, mais que – nous le savons bien – le texte source peut influencer grandement le choix du traducteur, qui ne pensera pas nécessairement à ces solutions de traduction. Et c'est ce qui semble se produire dans la traduction de *Bared to You*, où Nabet ne privilégie qu'à 35 reprises le syntagme prépositionnel par rapport à l'adverbe, contre 49 dans les scènes en FRO. On remarque d'ailleurs que le syntagme « d'une manière... » n'y est jamais utilisé et que « d'un geste/d'un mouvement... » y apparaît plus de deux fois moins souvent que chez Mars (4 occurrences, contre 11). On trouve tout de même plusieurs cas qui nous semblent respecter parfaitement les tendances observées en français, notamment avec « avec... » :

88. a. He kissed me **deeply**, licking into my mouth in that way of his. (Day : 133)
b. Il m'embrassa **avec fougue** [fogueusement], sa langue investissant ma bouche de cette façon qui n'appartenait qu'à lui. (Nabet : 175)

De la même façon, le syntagme « d'une voix... » s'avère une solution idiomatique dans quelques cas, comme dans l'exemple suivant :

89. a. "Come, Eva," he ordered **harshly**. "Come now." (Day : 137)
b. – Jouis, Eva, exigea-t-il **d'une voix rude** [rudement]. Jouis, maintenant.
(Nabet : 180)

On constate toutefois que cette tournure est légèrement surreprésentée dans la traduction, où elle apparaît à 14 reprises, contre seulement deux en FRO. De fait, la traductrice semble avoir opté quasi systématiquement pour cette solution dans les incises contenant un adverbe ne pouvant être traduit par un autre adverbe. Il s'agit selon nous d'une tournure idiomatique, mais qui, comme toute bonne solution, ne devrait pas être surutilisée. Dans de tels cas, nous proposons donc de varier les procédés : l'adverbe et le syntagme « d'une voix... » sont deux possibilités, mais on peut aussi effectuer une recatégorisation de l'adverbe vers un verbe plus précis, comme dans l'exemple 90, ou simplement l'impliciter s'il n'apporte aucun élément de sens nouveau, comme dans l'exemple 91 :

90. a. – J'ai envie de toi, Gideon, dis-je **d'une voix haletante**. Tu me rends folle.
(Nabet : 119)
b. – J'ai envie de toi, Gideon, **haletai-je**. Tu me rends folle. (proposition de traduction : recatégorisation)
91. a. – Eva... éructa-t-il **d'une voix gutturale**. Je vais jouir! (Nabet : 209)
b. – Eva... éructa-t-il. Je vais jouir! (proposition de traduction : implication)

Notons au passage qu'en FRO, Mars fait un usage très intéressant du verbe dans nombre de ces incises, où elle privilégie des verbes au sens plein, fortement connotés, qui ne nécessitent pas l'ajout de précisions sous quelque forme que ce soit (adverbe, syntagme prépositionnel ou autre). Ces exemples peuvent à notre avis servir de piste au traducteur confronté à de trop nombreux adverbes dans la langue de départ :

92. – Elle..., **feula-t-il** sur ma nuque. (Mars : 75)
93. – Non... Pas comme ça..., **gémît-il**, en désaccord flagrant avec le membre qui prenait ses aises au fond de ma gorge. (Mars : 487)

Somme toute, dans *Dévoile-moi*, Nabet fait appel aux procédés typiques de la langue française, mais en moins grande proportion que dans le sous-corpus en FRO. Ses solutions

de traduction semblent en partie influencées par la présence des nombreux adverbes en anglais. La caractérisation adverbiale serait donc l'un des principaux procédés d'écriture susceptibles de donner lieu à une langue de traduction, c'est-à-dire un texte où sont combinées les structures de la langue source et de la langue cible.

6.2.3 Métaphorisation

L'analyse comparative du dernier procédé, celui de métaphorisation, a révélé une grande similitude entre l'anglais et le français, tant dans les thèmes comparés que dans les champs référentiels utilisés. Et comme de fait, l'étude du sous-corpus en FRT montre aussi des tendances similaires.

Du côté du désir, du plaisir et de l'orgasme, on trouve encore une fois les champs référentiels de l'eau (94) et du feu (95), ainsi que leurs diverses combinaisons comme l'explosion et l'onde électrique, qui sont généralement reprises telles quelles de l'original anglais :

94. a. He finished me with a tenderness that made the orgasm **roll through me like a crashing wave, building and swelling and spreading** through me in a warm rush of pleasure. (Day : 168)
- b. Il mit fin à mon supplice avec une telle tendresse que l'orgasme **déferla en moi tel un raz-de-marée, vague après vague**, accompagné d'un flot de chaleur qui se répandit dans tout mon corps. (Nabet : 217)
95. a. I felt like I'd spontaneously **combust** if he didn't get me off. (Day : 77)
- b. S'il ne me faisait pas jouir sur-le-champ, c'était la **combustion spontanée** assurée. (Nabet : 104)

On remarque toutefois que la traductrice a en outre inséré de nouvelles images s'inscrivant dans la même lignée, là où l'auteure du texte original conservait un vocabulaire plus neutre. Prenons l'exemple suivant :

96. a. Tears stung my eyes and coursed down my temples, the **physical pleasure** destroying the **wall** that kept my emotions at bay. (Day : 135)

b. Des larmes me piquèrent les yeux et coulèrent sur mes tempes, **le raz-de-marée** de la jouissance ayant balayé la **digue** qui tenait mes émotions à distance. (Nabet : 177)

En anglais, Day utilise une expression concrète pour désigner le plaisir et une image plutôt commune, soit celle d'un mur protégeant les émotions. Nabet, de son côté, semble s'être inspirée des champs lexicaux récurrents du texte – l'eau, ici – pour produire une métaphore filée plus complexe.

De la même façon, Nabet a utilisé le champ référentiel de la lutte (ou de la douleur) pour parler du plaisir et des rapports charnels, parfois en suivant l'anglais (97), d'autres fois de sa propre initiative (98) :

97. a. I keened, my hips moving restlessly into the **devious torment**, my muscles tightening with the clawing need to come. (Day : 168)

b. En réponse aux **délicieuses tortures** qu'il m'infligeait, je commençai à m'agiter et à ondoyer du bassin. (Nabet : 217)

98. a. That single rigid finger pushed into me, parting the swollen tissues. I tightened around him [...] (Day : 259)

b. Mon sexe accueillit **l'invasion** de son doigt en se contractant. (Nabet : 322)

Du côté du pénis et de la pénétration, on constate le même phénomène : Nabet utilise les champs référentiels de l'outillage et de la guerre de façon similaire à Day et à Mars, mais plus souvent que les deux auteures. Au final, la traduction compte plus de deux fois plus d'images que l'original (66 contre 31) en raison des ajouts effectués dans chaque catégorie.

En soi, aucun de ces ajouts ne va à l'encontre des procédés typiques du genre, puisqu'ils concordent avec le procédé observé en AO et en FRO et respectent donc assez bien le fonctionnement de la scène de sexe dans le RSÉ. De plus, le nombre d'images restant somme toute assez faible par rapport à la taille du sous-corpus, leur présence n'est pas dérangeante à la lecture. Ce qui peut attirer l'attention, toutefois, c'est la répétition des mêmes images, qui, à force d'être lues et relues, peuvent avoir l'air de clichés. Dans les textes originaux – nous l'avons souligné à la section 5.2.3 –, les images s'articulent toujours de façon différente, de sorte que chacune d'entre elles est originale même si elle s'inscrit dans un champ

référentiel commun. Dans la traduction, cependant, nous avons relevé plusieurs expressions qui reviennent telles quelles d'une scène à l'autre. Notons entre autres « voler en éclats », utilisé pour désigner l'orgasme, « coups de boutoir » et « pilonner », qui font référence aux mouvements de pénétration, et « assaut du plaisir », qui se rapporte au thème de la lutte. Dans la plupart des cas, d'ailleurs, ces expressions ne sont pas suggérées par le texte anglais :

99. a. His mouth covered mine. He fisted my hair, holding me still as he **lunged** again and again, pounding hard and deep. (Day : 186)

b. Il m'immobilisa tandis qu'il plongeait en moi, enchaînant les **coups de boutoir** avec une détermination farouche. (Nabet : 237)

En insérant ces expressions dans sa traduction, mais surtout en les surutilisant de la sorte, Nabet accentue le côté sentimental du texte, au détriment de sa précision érotique, et frôle dangereusement le cliché, la formule toute faite, puisqu'« il semble que la ligne soit mince entre l'euphémisme cucul [...] et une trouvaille » (Boulangier 2009 : 106), entre le lieu commun et la métaphore originale. Le traducteur aura toujours intérêt à produire des images certes attendues, puisqu'elles s'articulent autour de thèmes traditionnels, mais tout de même étonnantes, par leur formulation propre, comme le font Day et Mars dans leurs œuvres.

7. Conclusion

Comme nous l'avons souligné à quelques reprises, notre étude touche à la fois à la littérature comparée et à la traductologie, ce que reflète la structure du présent mémoire. Elle nous a donc permis de tirer des conclusions d'abord sur le genre du RSÉ lui-même et sur la façon dont s'y exprime la charge érotique, puis sur les difficultés que celle-ci peut poser pour les traducteurs.

Tout d'abord, l'analyse des caractéristiques des textes en langues originales a révélé de grandes similitudes entre les deux langues. Le contraire aurait été surprenant, voire inquiétant, puisque l'absence de points communs aurait remis en cause l'appartenance des œuvres au même genre. Or, notre étude se base sur l'idée que « les genres sont des catégories définissables par des tendances ou des gradients de typicalité, par des faisceaux de régularités et des phénomènes de dominante » (Adam et Heidmann 2009 : 18), ce que nous avons bel et bien pu observer ici. En effet, le RSÉ se caractérise, tant en anglais qu'en français, par une combinaison de procédés associés d'une part au roman sentimental et d'autre part à la littérature érotique. On remarque par ailleurs que cette combinaison n'est pas aléatoire : il ne suffit pas de « piger » ici et là dans chacun des genres, mais bien d'en utiliser les procédés qui serviront réellement le nouveau sous-genre et qui y créeront la charge érotique recherchée. C'est ainsi, par exemple, que Day et Mars ont toutes deux recours à la métaphore, sans pour autant tomber dans les clichés ou les lieux communs auxquels on pourrait s'attendre dans un roman sentimental classique. Elles exploitent donc la fonction émotive et appellative de la métaphore, qui leur permet d'exprimer clairement le désir et le plaisir charnels, mais délaissent la fonction euphémistique des métaphores corporelles, notamment. Au final, voici, résumés sommairement, les éléments qui contribuent selon notre analyse à créer la charge érotique dans les scènes de sexe du RSÉ :

- l'intégration du dialogue à même la trame narrative;
- la mise en abyme du plaisir charnel;
- la ponctuation et les usages typographiques à valeur mimétique;
- la prédominance des phrases courtes, et la création d'un contraste avec des phrases longues;
- le recours aux phrases à structure atypique;

- l'utilisation de vocabulaire familier, pour désigner notamment les parties génitales;
- l'extrême précision des descriptions, représentée par la (sur)caractérisation, tant des actions que des personnages;
- la métaphorisation du désir et du plaisir sexuels, ainsi que de l'acte de pénétration.

Tandis que certains de ces éléments s'expriment de façon identique dans les deux langues à l'étude, d'autres présentent de légères variations. Pensons entre autres à la ponctuation et aux usages typographiques, où l'anglais se distingue par son utilisation de l'italique, et aux structures atypiques, que l'on trouve principalement sous forme verbale en anglais et nominale en français. Mais les procédés dont le fonctionnement interne diffère le plus sont certainement la familiarité et la caractérisation adverbiale. Néanmoins, comme nous l'avons souligné à la section 5.2.4, si leur application varie d'une langue à l'autre, ces deux procédés n'en gardent pas moins la même fonction, une fonction importante qui s'accomplit aussi bien dans le corpus anglais que français. Ces différences, mineures et majeures, ont selon nous un effet direct sur le travail du traducteur et c'est pourquoi nous avons proposé, au fur et à mesure de notre analyse, quelques stratégies de traduction.

Notre analyse des scènes traduites nous a ensuite montré que ce sont bel et bien les variations dans l'expression de la charge sexuelle en anglais et en français qui soulève des difficultés pour le traducteur de RSÉ, qui chevauche en quelque sorte les deux cultures en présence, et donc leurs conventions langagières distinctes. Elle a par ailleurs révélé l'existence d'un troisième code, d'une langue de traduction, où le texte traduit fait figure de compromis entre les deux systèmes de langues et où le traducteur oscille entre un souci de fidélité et un désir de se conformer aux conventions de la langue d'arrivée.

En effet, dans le corpus à l'étude, on remarque une certaine hésitation chez la traductrice face aux procédés d'écriture qui fonctionnent différemment dans les deux langues. Elle a parfois conservé les procédés originaux tels quels, comme dans le cas de l'expression de la manière, où elle fait un usage de l'adverbe très similaire à l'original. À d'autres moments, toutefois, elle a préféré céder aux conventions de la langue d'arrivée. Nous avons d'ailleurs relevé plusieurs trouvailles judicieuses où ces changements nous semblaient tout à fait en accord avec ce que nous avons observé en FRO et où les solutions adoptées augmentaient ainsi la fluidité et l'idiomaticité du texte traduit. Notons ici l'ajout de phrases nominales dans la

traduction, la neutralisation d'une partie du vocabulaire familier de l'original anglais et la transformation d'adjectifs attributs en épithètes détachées.

Il est toutefois difficile de savoir si ces remaniements ont été faits consciemment ou non. Autrement dit, Nabet a-t-elle agi par instinct, par simple expérience ou par reconnaissance véritable des différences d'expression entre les deux langues? Il nous est impossible de répondre à cette question, mais nous supposons que la plupart des traducteurs ne sont pas réellement conscients des variations que nous avons exposées ci-dessus et qu'ils agissent avant tout en se fiant à leur instinct de lecteurs et de langagiers. Nous espérons donc que notre étude servira à orienter la réflexion et la démarche des traducteurs, de RSÉ plus précisément, mais aussi de tous genres, ne serait-ce que pour qu'ils adoptent une approche analytique comparative.

Enfin, il convient de souligner ici quelques tendances observées dans la traduction qui découlent non pas du transfert linguistique et du genre à l'étude, mais bien de facteurs extralinguistiques.

Premièrement, dans certaines situations, la traductrice semble avoir été influencée par sa grande expérience en traduction de romans sentimentaux classiques. De prime abord, cette expérience nous a semblé être un atout majeur pour la traduction d'un RSÉ (ce qui a joué sur la sélection des œuvres à l'étude, comme nous l'avons souligné à la section 4.1), mais notre analyse montre que, dans le cas qui nous concerne, le volet érotique du RSÉ a parfois été minimisé au profit de tournures plus typiques du roman sentimental. Ce phénomène s'observe notamment dans les métaphores répétitives et attendues relevées dans le FRT, ou encore dans la suppression de nombreux adjectifs qualifiant les organes génitaux, pourtant essentiels au genre. Ces écarts entre l'AO et le FRT ne relevant pas de différences intrinsèques entre les deux langues, nous supposons que la traductrice a inconsciemment associé le sous-genre du RSÉ à son proche parent, au point d'en modifier certains éléments essentiels.

Deuxièmement, on observe un certain conservatisme dans les solutions de traduction adoptées devant plusieurs difficultés, comme si Nabet avait eu peur de déroger aux normes en utilisant des procédés plus audacieux. Le meilleur exemple de cette réticence est la

quasi-absence de vocabulaire familier dans les passages narratifs du FRT, contrairement aux corpus en langues originales. Elle transparait également du côté des structures phrastiques atypiques, dont la proportion diminue considérablement, et de la caractérisation adjectivale, où la coordination sans conjonction est presque reléguée au dernier plan.

Si ces deux tendances nous semblent importantes à mentionner ici, puisqu'elles altèrent en quelque sorte la charge érotique des scènes, nous pensons toutefois qu'elles relèvent de l'expérience et de la disposition propres à la traductrice et qu'elles ne peuvent en aucun cas être généralisées à l'ensemble des traductions publiées. D'autres recherches, menées sur un corpus formé d'œuvres écrites et traduites par divers auteurs et traducteurs, pourraient nous en apprendre davantage sur ces phénomènes. Nous espérons d'ailleurs que cette étude inspirera d'autres chercheurs à se pencher sur la question du RSÉ et des œuvres paralittéraires dans leur ensemble.

Bibliographie

- ACUNA, Kirsten. 2013. « BY THE NUMBERS: The ‘Fifty Shades Of Grey’ Phenomenon », *Business Insider* (en ligne), 4 septembre 2013 (consulté le 27 avril 2015). Sur Internet : <<http://www.businessinsider.com/50-shades-of-grey-by-the-numbers-2013-9?op=1>>.
- ADAM, Jean-Michel et Ute Heidmann. 2009. *Le texte littéraire : pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 156 p.
- ADAM, Julie. 1998. « *The four-letter word*, ou comment traduire les mots *fuck* et *fucking* dans un texte littéraire? », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, vol. 43, n° 2, p. 236-241.
- American Heritage Dictionary* (en ligne), mis à jour en 2015 (consulté le 15 mars 2015). Sur Internet : <<https://www.ahdictionary.com/>>.
- ANGENOT, Marc. 2013. *Les dehors de la littérature : du roman populaire à la science-fiction*, Paris, Honoré Champion, 264 p.
- ATKINS, John. 1975. *Le sexe dans la littérature, ou de la pulsion érotique en littérature*, Paris, Buchet/Chastel, 441 p.
- BAKER, Mona. 1998. « Réexplorer la langue de la traduction : une approche par corpus », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, vol. 43, n° 4, p. 480-485.
- BARDIN, Laurence. 1993. *L’analyse de contenu*, Paris, Presses universitaires de France, 291 p.
- BENEDITO, Francisco Sanchez. 2005. « Eufemismo y fraseología sexual en ingles », dans José Santaemilia, *The Language of Sex: Saying and Not Saying*, Valence, Université de Valence, p. 75-87.
- BERGEZ, Daniel (dir.) et coll. 1994. *Vocabulaire de l’analyse littéraire*, Paris, Dunod, 234 p.
- BESSARD-BANQUY, Olivier. 2010a. « L’évolution du livre érotique : en guise d’introduction », dans *Le livre érotique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, p. 9-29.
- BESSARD-BANQUY, Olivier. 2010b. « Le livre érotique aujourd’hui : en guise de conclusion », dans *Le livre érotique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, p. 201-212.
- BESSARD-BANQUY, Olivier. 2010c. *Sexe et littérature aujourd’hui*, Paris, La Musardine, 237 p.
- BETTINOTTI, Julia (dir.) et coll. 1986. *La corrida de l’amour : le roman Harlequin*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 160 p.

- BOLD, Alan. 1983. « Introduction », dans *The Sexual Dimension in Literature*, Totowa (États-Unis), Vision, p. 7-16.
- BOSMAN, Julie. 2012. « Discreetly Digital, Erotic Novel Sets American Women Abuzz », *The New York Times* (en ligne), 9 mars 2012 (consulté le 12 avril 2012). Sur Internet : <http://www.nytimes.com/2012/03/10/business/media/an-erotic-novel-50-shades-of-grey-goes-viral-with-women.html?_r=4&pagewanted=all>.
- BOULANGER, Pier-Pascale. 2008. « Sa langue se glissa dans sa bouche : De la traduction des adjectifs possessifs *his/her* dans le récit érotique », *Palimpsestes*, n° 21, p. 109-119.
- BOULANGER, Pier-Pascale. 2009. « La sémiotique du texte érotique », *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 29, n° 2-3, p. 99-113.
- BOURDIEU, Pierre. 1998. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, [Paris], Seuil, 567 p.
- BOYER, Alain-Michel. 2008. *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin, 123 p.
- BRULOTTE, Gaëtan. 1998. *Œuvres de chair : figures du discours érotique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 509 p.
- BUREAU DE LA TRADUCTION. 2015. *The Canadian Style* (en ligne), mis à jour en 2015 (consulté le 17 juillet 2015). Sur Internet : <<http://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/tcdnstyl/index-fra.html?lang=fra>>.
- CAMERON, Deborah. 1995. « Naming of Parts : Gender, culture, and terms for the penis among American college students », dans Lucy Burke, Tony Crowley et Alan Girvin (ed.), *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*, New York, Routledge, 2000, p. 205-217.
- CANVAT, Karl. 2007. « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique », *Fabula* (en ligne), mis à jour le 24 mai 2007 (consulté le 21 octobre 2014). Sur Internet : <http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture>.
- CAVANNA, François. 1993. « Qu'est-ce que la littérature érotique? », dans Jacques Abeille, et coll., *Qu'est-ce que la littérature érotique? 60 écrivains répondent*, [Paris], Zulma, p. 34.
- CHARNEY, Maurice. 1983. « Sexual Fiction in America, 1955-80 », dans Alan Bold, *The Sexual Dimension in Literature*, Totowa (États-Unis), Vision, p. 122-142.
- Collins English Dictionary* (en ligne), mis à jour en 2015 (consulté le 15 mars 2015). Sur Internet : <<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>>.

- COLLOMBAT, Isabelle. 2005. *Le discours imagé en vulgarisation scientifique : étude comparée du français et de l'anglais*, thèse de doctorat de linguistique, Université Laval (Québec), 285 p.
- COLLOMBAT, Isabelle. 2010. « L'empathie rationnelle comme posture de traduction », *Transcultural, A Journal of Translation and Cultural Studies*, vol. 1, n° 3, p. 56-70.
- COLLOMBAT, Isabelle. 2012. « Traduction et variation diatopique dans l'espace francophone : le Québec et le Canada francophone », *Arena Romanistica, Journal of Romance Studies*, n° 10, p. 28-55.
- COMPÈRE, Daniel. 2012. *Les romans populaires*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 139 p.
- DALZELL, Tom et Terry Victor. 2008. *Sex Slang*, New York, Routledge, 200 p.
- DAY, Sylvia. 2005. *What is Erotic Romance?* (en ligne), s.l., Sylvia Day. Sur Internet : <https://www.sylviaday.com/extras/erotic-romance/>.
- DAY, Sylvia. 2012a. *Bared to You*, New York, Penguin Group, 334 p.
- DAY, Sylvia. 2012b. *Dévoile-moi*, traduction d'Agathe Nabet, [Montréal], Flammarion Québec, 406 p.
- DEBLÉ, Colette. 1993. « Qu'est-ce que la littérature érotique? », dans Jacques Abeille, et coll., *Qu'est-ce que la littérature érotique? 60 écrivains répondent*, [Paris], Zulma, p. 44-45.
- DEFORGES, Régine. 1993. « Qu'est-ce que la littérature érotique? », dans Jacques Abeille, et coll., *Qu'est-ce que la littérature érotique? 60 écrivains répondent*, [Paris], Zulma, p. 46.
- DEIGNAN, Alice. 1997. « Metaphors of Desire », dans Keith Harvey et Celia Shalom, *Language and Desire: Encoding sex, romance and intimacy*, New York, Routledge, p. 21-42.
- DELISLE, Jean. 2013. *La traduction raisonnée : Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*, 3^e éd., Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 716 p.
- DESTAIS, Alexandra. 2014. *Éros au féminin : d'Histoire d'O à Cinquantes nuances de Grey*, [Paris], Klincksieck, 254 p.
- ECO, Umberto. 2004. *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 314 p.
- ESPARBEC. 2010a. « L'auteur doit être obsessionnel, hanté par le désir et le plaisir, il doit porter un monde en lui, lubrique et compulsif : entretien professionnel », dans Olivier

- Bessard-Banquy, *Le livre érotique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, p. 33-41.
- ESPARBEC. 2010b. « Poétique du récit pornographique », dans Olivier Bessard-Banquy, *Le livre érotique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, p. 42-45.
- FRAWLEY, William. 1984. « Prolegomenon to a Theory of Translation », dans *Translation: Literary, Linguistic, and Philosophical Perspectives*, London & Toronto, Associated University Presses, p. 159-175.
- GELDER, Ken. 2004. *Popular Fiction: the logics and practices of a literary field*, New York, Routledge, 179 p.
- GENETTE, Gérard. 1987. *Seuils*, Paris, Seuil, 388 p.
- GRANGER, Sylviane. 2010. « Comparable and translation corpora in cross-linguistic research: Design, analysis and applications », *Journal of Shanghai Jiaotong University*, vol. 2, p. 14-21.
- GREVISSE, Maurice et André Goosse. 2008. *Le bon usage. Grammaire française*, Bruxelles, De Boeck; Duculot, 1 600 p.
- HOUËL, Annik. 1997. *Le roman d'amour et sa lectrice : une si longue passion. L'exemple Harlequin*, Paris, L'Harmattan, 158 p.
- JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 305 p.
- JIMÉNEZ, Dolores. 2005. « Palabras *sucias* para hablar de amor : El lenguaje del sexo en la narrativa erotica del siglo XVII francés », dans José Santaemilia, *The Language of Sex: Saying and Not Saying*, Valence, Université de Valence, p. 45-60.
- JURANVILLE, Anne. 2007. « L'érotisme en question : regard sur quelques aspects de la littérature féminine contemporaine », *Connexions*, vol. 1, n° 87, p. 19-42.
- LARBAUD, Valéry. 1997. *Sous l'invocation de saint Jérôme*, [Paris], Gallimard, 353 p.
- Larousse* (en ligne), s.d. (consulté le 25 novembre 2015), [Paris], Larousse. Sur Internet : <<http://larousse.fr/dictionnaires/francais>>.
- Le Grand Robert & Collins* (version numérique), 2008, [Paris], Le Robert; HarperCollins.
- Le Grand Robert de la langue française 2016* (version numérique), Paris, Le Robert.
- Le Petit Robert de la langue française 2016* (version numérique), Paris, Le Robert.
- LESTAVEL, François. 2012. « Sylvia Day : une nouvelle nuance d'érotisme », *Paris Match* (en ligne), 10 décembre 2012 (consulté le 18 avril 2014). Sur Internet : <<http://www.parismatch.com/Culture/Livres/Sylvia-Day-une-nouvelle-nuance-d-erotisme-162205>>.

- LIBRAIRIE DIALOGUES. s.d. « Agathe Nabet », *LibrairieDialogues.fr* (en ligne), s.d. (consulté le 18 avril 2014). Sur Internet : <<http://www.librairiedialogues.fr/personne/agathe-nabet/766474/contributions/traductions/>>.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2007. *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 125 p.
- MAISONNEUVE, Jean. 2007. « Quelques soucis de définition », *Connexions*, vol. 1, n° 87, p. 13-17.
- MARS, Emma. 2013. *Hotelles : Chambre un*, Laval, Guy Saint-Jean, 542 p.
- MASON, Ian. 2001. « Communicative/functional approaches », dans Mona Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, New York, Routledge, p. 29-33.
- MAUREL-INDART, Hélène. 2009. « Réception et notion d'auteur », *Questions de réception*, Paris, SFLGC, p. 41-48.
- MIGOZZI, Jacques. 2005. « Littérature(s) populaire(s) : un objet protéiforme », *Hermès, La Revue*, vol. 2, n° 42, p. 93-100.
- OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE. 2002. « La phrase graphique et la phrase syntaxique », *Banque de dépannage linguistique* (en ligne; consulté le 25 novembre 2015). Sur Internet : <http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=4264>.
- OLIVIER, Séverine et Agnès Caubet. 2012. « Francophone Perspectives on Romantic Fiction: From the Academic Field to Reader's Experience (Interview with Agnès Caubet, Romance Reader and Webmaster of Les Romantiques, fan website and webzine) », *Journal of Popular Romance Studies*, n° 2.2, 17 p.
- OLOHAN, Maeve. 2004. *Introducing corpora in translation studies*, New York, Routledge, 220 p.
- Oxford English Dictionary* (OED) [version numérique], mis à jour en 2015, s.l., Oxford University Press.
- PATRICK, Bethanne Kelly. 2006. « It's Not Just You—It Really Is Hot in Here », *Publishers Weekly*, vol. 253, n° 29, p. 23-26.
- PAUVERT, Jean-Jacques. 2000. *La littérature érotique*, Paris, Flammarion, 128 p.
- PAUVERT, Jean-Jacques. 2011. *Métamorphose du sentiment érotique*, Paris, Jean-Claude Lattès, 350 p.
- PAVEAU, Marie-Anne. 2014. *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine, 394 p.
- PRWEB. 2013. « Sylvia Day's Crossfire series passes 6 million sold : 2013 is expected to be even bigger with the release of the most anticipated novel of the year, "Entwined with

- You" », *PRWeb* (en ligne), 25 février 2013 (consulté le 18 avril 2014). Sur Internet : <<http://www.prweb.com/releases/2013/2/prweb10458642.htm>>.
- QUIRK, Randolph et coll. 1985. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. New York, Longman, 1779 p.
- RAMSDELL, Kristin. 2012. *Romance Fiction: A Guide to the Genre*, 2^e éd., Santa Barbara (États-Unis), ABC-CLIO, 719 p.
- REGIS, Pamela. 2003. *A Natural History of the Romance Novel*, Philadelphie, Presses de l'Université de Pennsylvanie, 224 p.
- REISS, Katharina. 2009. *Problématiques de la traduction*, Paris, Economica, 197 p.
- REISS, Katharina et Hans J. Vermeer. 2014. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*, 2^e éd., New York, Routledge, 221 p.
- REY, Françoise. 1993. « Qu'est-ce que la littérature érotique? », dans Jacques Abeille, et coll., *Qu'est-ce que la littérature érotique? 60 écrivains répondent*, [Paris], Zulma, p. 100.
- ROUX-FAUCARD, Geneviève. 2008. *Poétique du récit traduit*, Paris, Lettres modernes Minard, 275 p.
- SAINT-JEAN, Marie-Claire. 2015. *Demande de renseignements sur « Hotelles »* (courrier électronique), message envoyé à Catherine Lemay, 27 avril 2015.
- SAINT-MARTIN, Lori. 2012. « Introduction », dans Lori Saint-Martin, et coll., *Entre plaisir et pouvoir : lectures contemporaines de l'érotisme*, [Montréal], Nota bene, p. 7-19.
- SANTAEMILIA, José. 2005. « The Translation of Sex/The Sex of Translation », dans *Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities*, Manchester (Royaume-Uni), St. Jerome Publishing, p. 117-136.
- SANTAEMILIA, José. 2008. « The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s) », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 21, n° 2, p. 221-252.
- SCHÄFFNER, Christina. 2001. « Skopos Theory », dans Mona Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, New York, Routledge, p. 235-238.
- SPENGLER, Franck. 2010. « Un livre érotique est rarement un énorme succès mais tout aussi rarement un bide absolu », dans Olivier Bessard-Banquy, *Le livre érotique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, p. 101-116.
- TALBOT, Mary M. 1997. « "An Explosion Deep Inside Her": Women's desire and popular romance fiction », dans Keith Harvey et Celia Shalom, *Language and Desire: Encoding sex, romance and intimacy*, New York, Routledge, p. 106-122.

- TATILON, Claude. 2003. « Traduction : une perspective fonctionnaliste », *La linguistique*, vol. 39, p. 109-118.
- TY, Eleanor. 1995. « Amour, sexe et carnaval : le plaisir du texte Harlequin », dans Paul Bleton, *Armes, larmes, charmes... Sérialité et paralittérature*, Montréal, Nuit blanche, p. 23-48.
- Usito* (version numérique), 2014, Sherbrooke, Éditions Delisme.
- VERMEER, Hans J. 1989. « Skopos and Commission in Translational Action », dans Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, 3 éd., New York, Routledge, 2012, p. 191-202.
- VIGNERON, Florian. 2010. « Qui a peur d'Éric Losfeld? », dans Olivier Bessard-Banquy, *Le livre érotique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, p. 161-195.
- VINAY, J.-P. et Jean Darbelnet. 1977. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Laval, Beauchemin, 331 p.
- VOISIN, Bérangère. 2009. « La notion de lisibilité : entre théories de l'effet et théories de la réception », *Questions de réception*, Paris, SFLGC, p. 19-39.
- WILSON, Colin. 1983. « Literature and Pornography », dans Alan Bold, *The Sexual Dimension in Literature*, Totowa (États-Unis), Vision, p. 202-219.