

**RIEF****Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

**6 | 2016****Les romanciers oubliés des années Trente**

---

## Traduction et pornographie

**Vincenzo De Santis**

---

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/rief/1263>DOI : [10.4000/rief.1263](https://doi.org/10.4000/rief.1263)

ISSN : 2240-7456

**Éditeur**

Seminario di filologia francese

**Référence électronique**

Vincenzo De Santis, « Traduction et pornographie », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rief/1263> ; DOI : [10.4000/rief.1263](https://doi.org/10.4000/rief.1263)

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Traduction et pornographie

Vincenzo De Santis

---

[C]e n'est pas traduire un Auteur, mais l'imiter, et  
quelque fois le parodier,  
que de l'habiller entièrement à la mode du pays où  
l'on transplante son Ouvrage.<sup>1</sup>

- 1 Dans la « Préface de l'éditeur » qui accompagne sa traduction du roman *Le Fin-Matois* (1776), Restif de la Bretonne affiche une position théorique que l'on pourrait définir aujourd'hui comme « sourcière », suivant l'opposition entre « sourciers » et « ciblistes » formalisée par Jean-René Ladmiral<sup>2</sup>. Après une longue période d'adaptations d'œuvres romanesques et dramatiques, les traducteurs se font plus respectueux de la lettre et du style des œuvres originales<sup>3</sup>. Dans ce crépuscule des Lumières où les traductions « foisonnent »<sup>4</sup>, le Marquis de Sade n'hésite pas à affirmer le primat de l'*invention* sur la *traduction*, opération qu'il assimile à de la simple « copie »<sup>5</sup>. Bien que Restif et Sade accordent une même attention au rapport entre traduction et création littéraire, les deux « pornographes » ne se prononcent pas sur les spécificités de la traduction de textes à contenu sexuel, cela à une époque où les écrits critiques et théoriques sur la traduction sont légion<sup>6</sup> et où la production d'ouvrages à caractère pornographique s'accroît considérablement grâce aux progrès de l'édition<sup>7</sup>.
- 2 Parmi les productions pornographiques éditées en Europe, qui connaissent une augmentation exponentielle au tournant des Lumières, notamment en France durant la période révolutionnaire, les réflexions théoriques portant spécifiquement sur la traduction d'ouvrages à contenu sexuel sont aussi très rares. Une pénurie qui s'explique sans doute par les difficultés liées à la définition de l'objet *pornographie* et à l'identification de ses formes littéraires, qui sont pourtant le préalable nécessaire à toute investigation. Du fait de leur statut particulier, les écrits pornographiques se situent aux limites floues entre le littéraire et le paralittéraire ; de plus, l'absence d'une définition univoque pour la notion de pornographie – à condition qu'il y en ait une pour la notion de littérature – rend problématique toute tentative de théorisation de la traduction des ouvrages ou typologies textuelles associables à cette espèce de macro-genre ou macro-

catégorie, dont l'opposition à d'autres réalités représentatives telles que l'érotisme ou la grivoiserie ne s'avère pas évidente. Sans avoir l'ambition de résoudre cette épineuse question définitionnelle qui embarrasse la critique au moins depuis les années 1970, j'entends ici réfléchir aux interactions possibles entre les études traductologiques et les *porn studies* afin de comprendre comment ces études, appliquées au texte littéraire, peuvent éclairer le fonctionnement du processus traductif dans une double direction.

- 3 À travers la lecture d'un certain nombre de traductions d'un passage des *120 journées de Sodome* – ouvrage dont le caractère pornographique ne fait aucun doute et qui a pourtant été pleinement réhabilité et même canonisé – ainsi que d'autres textes de la même époque, j'essaierai de comprendre l'apport que cette interaction peut offrir à l'analyse littéraire ainsi qu'aux réflexions critiques sur la traduction. L'idée de ce travail est née d'une expérience pratique<sup>8</sup> : il m'a donc paru important, dans une deuxième phase, de proposer une traduction nouvelle d'un sonnet obscène de Gioachino Belli – *Er padre de li santi* – accompagnée d'une note, pour essayer de comprendre si cette même approche peut également fournir sinon un outillage théorique, du moins quelques pistes de réflexion utiles aux praticiens de la traduction. Ma réflexion concernera essentiellement les formes textuelles, qui ne représentent que l'un des nombreux objets des études pornographiques<sup>9</sup>.

## I. Pornographie et discours

- 4 Dans l'« Introduction » de l'ouvrage collectif *Traduire le texte érotique* – l'une des très rares contributions qui abordent directement la spécificité de la traduction de texte à contenu sexuel – Pier-Pascal Boulanger revient sur le choix de l'adjectif « érotique », terme dont l'acception commune l'éloigne sensiblement des objets analysés dans la plupart des articles : « Y a-t-il néanmoins une différence à faire entre le pornographique et l'érotique », quand bien même cette distinction relève plutôt de conventions sociales que d'un véritable rapport à la textualité de l'œuvre ? Le terme « érotique » recouvre chez Boulanger un vaste spectre sémantique, où se retrouvent, d'une manière générale, toutes les écritures de l'éros<sup>10</sup>. Gilles Mayné relit l'opposition traditionnelle entre érotisme et pornographie à la lumière d'une tension existant entre le *pornographique* (qui appartient au « bas » et au physique) et l'*érotisme* (qui fait sens vers le « haut », le fantasme et l'idéal)<sup>11</sup>. Ruwen Ogien, qui analyse plusieurs stratégies de dissociation du pornographique et de l'érotique (religieuse, légale, éthique...), montre à quel point une telle distinction se fonde sur des données arbitraires ; comme le suggère Ogien, « en réalité, la différence entre “érotique” et “pornographique” n'est pas descriptive (les deux termes font référence à la même chose) mais évaluative ou normative. “Érotique” est positif, “pornographique” est négatif, ou péjoratif »<sup>12</sup>.
- 5 Si la différenciation qui se base sur des normes morales ou juridiques s'avère partielle dans la mesure où elle convoque uniquement des critères externes au texte, une distinction fondée sur des critères sociaux (« l'érotique est d'inspiration aristocratique, le pornographique d'origine populaire ») serait, quant à elle, faussée par la nature même des textes<sup>13</sup>. « Je ne sais pas définir la pornographie, mais je sais la reconnaître », affirme le juge Potter Stewart à propos de l'affaire « *Jacobellins vs Ohio* » en 1964<sup>14</sup>. La sentence du juge, qui déclare « son incapacité à édicter des » normes « stables et reproductibles pour évaluer le caractère pornographique de tel ou tel document »<sup>15</sup> dont la nature demeure pour lui intuitivement reconnaissable, convoque néanmoins un autre des

paramètres adoptés pour tenter d'identifier le profil et les limites de la pornographie : la réaction individuelle face à un objet qui pourrait choquer la morale commune. Ne sommes-nous pas là plutôt du côté de l'obscène ?

- 6 Face à l'impossibilité de saisir la pornographie dans l'intégralité de ses formes et de fournir des « critères stables » pour l'identifier, les théoriciens parlent souvent de « pornographies », au pluriel et formulent d'autres hypothèses, moins tributaires des questions d'ordre moral. D'après Péter Nagy, la distinction entre pornographie et libertinisme se fonderait par exemple sur une signification autre, qu'elle soit politique, morale ou artistique, dont l'œuvre libertine se ferait le vecteur<sup>16</sup>. Plutôt que définir les limites du pornographique, Nagy se borne à faire ressurgir les traits spécifiques d'une pensée philosophique qui s'incarne souvent – et surtout à partir de l'époque révolutionnaire – dans des formes linguistiques qui demeurent néanmoins pornographiques<sup>17</sup>. Encore une fois, la tentative d'éclaircissement concerne ce qui n'est pas – ou pas seulement – de la pornographie, sans offrir une définition réellement opérante. Comment classer par exemple l'œuvre photographique de Nobuyoshi Araki ou celle de Nekosai<sup>18</sup> ? Comment situer des entreprises éditoriales de l'envergure des nombreuses anthologies de littérature dite « érotique » qui accueillent néanmoins des auteurs que l'on considère traditionnellement comme de véritables pornographes ? Par ailleurs, le même texte peut être publié dans des contextes éditoriaux différents<sup>19</sup>, ce qui modifie largement sa réception<sup>20</sup>.
- 7 La notion de « Pornographique comme sensation », élaborée par Molinié, déplace l'idée d'une subjectivité de la perception du pornographique – réponse physiologique et influencée par une morale collective intériorisée – vers la notion d'« effet », terme assez vague qui permet d'assimiler toute « sensation » produite par une représentation à contenu sexuel. En soulignant ses analogies avec l'idée de « signification », le critique affirme que « le pornographique en tant que processus » non seulement constitue un « acte de signification », mais « illustre » encore de manière précise « le régime de la signification »<sup>21</sup>. Patrick Baudry, qui insiste lui aussi sur le caractère conventionnel de la distinction entre érotisme et pornographie, observe que celle-ci est « elle-même plurielle » et constitue « un sujet trop vaste » pour que sa « définition » soit « évidente »<sup>22</sup>. Mais si le pornographique rejoint l'érotique et l'obscène, ou du moins s'il les englobe dans cette acception très vaste qu'on donne au terme, peut-on vraiment cerner les limites d'une catégorie désignant « le sexe dans son possible, ailleurs que le sexe dans sa morale, dans sa loi ou dans son refoulement »<sup>23</sup> ? Ou encore, « pour qu'une représentation soit pornographique, faut-il qu'elle cherche à produire un certain effet, par exemple celui de l'excitation sexuelle ? »<sup>24</sup>.
- 8 L'orientation éminemment pluridisciplinaire de la revue *Porn studies* – sans doute l'initiative scientifique la plus récente entièrement consacrée au phénomène – semble confirmer cette vision élargie de l'univers pornographique<sup>25</sup> : « De la morale à l'industrie, de la politique à la consommation. On n'a cessé de dissenter sur les rapports et les différences, [...] sur les gradualités et les spécificités – entre érotisme, obscène, pornographie », alors qu'il serait « envisageable et possiblement profitable [...] d'accroître l'incertitude, d'aggraver la déstabilisation, d'écarter la fissure »<sup>26</sup>.
- 9 Pour peu que l'on reste dans le domaine du textuel – et du littéraire –, les questions soulevées par d'autres systèmes de représentation ne s'avèrent pas moins problématiques. Dominique Maingueneau revient sur la distinction traditionnelle entre érotisme et pornographie, qu'il propose également de différencier de la grivoiserie, cette

dernière amorçant néanmoins « un processus d'autonomisation du texte qu'implique la pornographie »<sup>27</sup>. Or cette distinction convoque à nouveau des catégories morales (l'opposition entre pornographique et érotique) ou psychologiques (la lecture freudienne de la notion de « grivois » que propose l'auteur), et non sur des phénomènes de langue pleinement identifiables. La plupart des critiques récusent désormais toute distinction univoque entre pornographie et érotisme de sorte que la séparation moins nette entre pornographique et grivois, envisagée par Maingueneau, pourrait être elle aussi nuancée ultérieurement : comment nier la nature pornographique d'une certaine production visuelle et textuelle qui se sert du langage du X auquel elle confère une signification autre, pouvant aller de la satire aux revendications politiques<sup>28</sup> ?

- 10 Un élément revient constamment dans la littérature critique évoquée jusqu'ici, à savoir la présence d'un tic linguistique au moyen duquel la majorité des auteurs évitent systématiquement – de manière plus ou moins volontaire – l'emploi du substantif « pornographie », auquel ils préfèrent – de manière plus ou moins consciente – l'adjectif dérivé « pornographique », choix qui se fait explicite chez Ogien :

Personnellement, je crois qu'il serait peut-être moins difficile de trouver quelques points fixes en essayant de commencer une liste des choses auxquelles l'adjectif « pornographique » est susceptible de s'appliquer, plutôt qu'une définition du substantif « pornographie ».<sup>29</sup>

- 11 Si l'indétermination sémantique de l'adjectif dérivé permet effectivement « d'accroître l'incertitude », l'idée de l'appliquer directement aux « choses » renvoie à la nécessité de saisir des objets concrets ou pour le moins reconnaissables. L'un des traits communs aux différentes définitions de la pornographie – et cela relève de l'évidence – tient au rapport qu'elle entretient avec le corps, le sexe et leur représentation. À la « nébuleuse dite pornographie » (Molinié) correspondrait ainsi une « unité – à partir de laquelle peut s'organiser une diversité – qui permet de rendre compte d'un genre d'images », qu'elles soient visuelles ou textuelles<sup>30</sup>. Le textuel pornographique recouvre ainsi un ensemble ouvert de textes dont certains passages présentent des caractéristiques comparables. Mais la présence d'un passage sexuellement explicite au sein d'un « document » suffit-il pour définir comme pornographique l'ensemble dudit « document » ?<sup>31</sup>

- 12 Dans sa description du « martyr » de la Princesse de Lamballe, l'une des pages les plus noires de son *Nouveau Paris*, Louis-Sébastien Mercier insiste sur les aspects les plus crus et les plus concrets du meurtre :

Lorsque Madame de Lamballe fut mutilée de cent manières différentes, lorsque les assassins se furent partagé les morceaux sanglants de son corps, l'un de ces monstres lui coupa la partie virginale et s'en fit des moustaches, en présence de spectateurs saisis d'horreur et d'épouvante.<sup>32</sup>

- 13 En composant le passage comme une sorte d'hypotypose racinienne – on pourrait songer aux souvenirs de la destruction de Troie dans *Andromaque* – Mercier crée un véritable tableau vivant, un spectacle tragique qui se clôt avec une scène de profanation du corps – voire de violence sexuelle – suscitant auprès des « spectateurs » une « horreur » et une « épouvante » sans catharsis possible. En évoquant l'épisode dans *The French Revolution* – texte qui doit beaucoup à l'œuvre de Mercier – Thomas Carlyle refuse justement de traduire l'image finale du passage dont l'horreur serait « inconcevable » et « que l'on ne peut lire qu'en langue originale »<sup>33</sup>. Dans le Paris de la Terreur « tout est optique »<sup>34</sup> : le texte de Mercier est régi par une esthétique du visuel où l'exposition sans filtre du corps devient une sorte de symbole de l'ensemble des massacres perpétrés au nom des valeurs

révolutionnaires. La scène de viol *post mortem* mise en place par Mercier n'est pas loin, par son style et son langage, de nombreux scénarios sadiens – je pense notamment aux « passions meurtrières » dans les *120 journées*. Le texte répond par ailleurs au peu de « critères stables » que l'on a fixés pour essayer de marquer les limites floues du « textuel pornographique » (« vocabulaire de la vue », exposition du corps et concentration du regard sur la partie génitale, recours à un « ensemble de registres concrets »<sup>35</sup>). Pourtant, si la critique range aisément l'œuvre de Sade parmi les classiques de la littérature pornographique, cette même étiquette n'est pas appliquée au *Nouveau Paris*. On objectera que les fonctions des deux textes diffèrent singulièrement, que les passages ayant trait au sexe et au corps sont plus rares chez Mercier, même si, au demeurant, les procédés stylistiques employés sont souvent les mêmes<sup>36</sup>.

- 14 On pourrait alors penser à parcelliser « le document » pour faire émerger des séquences où se manifesterait – d'un point linguistique – le « textuel pornographique » ; à trouver des constantes ; à essayer de définir le « récit pornographique » tout comme on a essayé de le faire pour d'autres formes de récits, tel le « récit poétique »<sup>37</sup>. Si cette approche permet d'associer à l'archipel pornographique des textes ou des séquences textuelles sexuellement explicites contenus dans des ouvrages à vocation non pornographique – le meurtre de la Princesse de Lamballe en est un exemple possible –, la notion de « récit » ne s'avère qu'à moitié opérante, dans la mesure où elle exclut de l'analyse plusieurs types de parole pornographique, comme par exemple les textualités-satellites d'autres formes de représentation pornographique (livret papier ou numérique d'un support vidéo, didascalies éventuelles, éléments diégétiques à contenu non uniquement sexuel...) qui sont pourtant pleinement intégrés dans le dispositif<sup>38</sup>.
- 15 Dans un ouvrage récent, Marie-Anne Paveau reprend cette question rebattue à partir des procédés discursifs en introduisant la notion de « discours pornographique », qui me semble plus pertinente que celle de « récit ». La distinction entre érotisme, pornographie et grivoiserie se trouve elle aussi nuancée : si pour Paveau l'idée de « captatio excitationis » est consubstantielle à ce type de productions, elle inclut aussi dans le discours pornographique le versant humoristique. Paveau pose la satire, la dérision et même l'autodérision comme des lois propres à un ensemble d'images, textes et même pellicules à contenu sexuellement explicite, de sorte que le pastiche de genres préexistants devient pour elle une véritable constante discursive. La notion de discours pornographique remet ainsi en cause l'idée d'œuvre en tant qu'objet littéraire parachevé et unique et permet d'aborder les textes et les iconotextes de manière analytique, c'est-à-dire en les décomposant en plusieurs éléments ou passages comportant un certain nombre de dispositifs stylistiques « applicables » dans la représentation du pornographique. Cette perspective tend à définir le pornographique comme un code expressif repérable dans plusieurs ouvrages, genres et documents, comme un discours ouvert, aux significations multiples, qui peut coexister avec d'autres réalités discursives<sup>39</sup>.
- 16 Si la morale n'offre pas de critères fiables et autonomes pour une définition de l'objet « pornographie », comprise en termes de « discours », elle peut bien nous fournir des repères aptes à rendre compte de son instabilité, ou plutôt de sa plasticité et de sa variabilité. En effet, comme le souligne Luigi Magno, qu'elle soit textuelle ou visuelle, « une image sexuellement connotée n'est porteuse de rien » en elle-même ; « [s]a réception dépend éminemment du contexte idéologique et moral qui la surplombe »<sup>40</sup>. De cette conception d'un relativisme du pornographique découle aussi l'idée de sa variation dans l'espace et dans le temps : « il existe une historicité de l'obscène et du

pornographique, qui tient à l'évolution des mœurs, à la modification de la sociabilité du regard ou du rapport qu'une société entretient avec le corps, et sans doute à bien d'autres facteurs encore, visibles ou cachés », observe Jean-Marie Goulemont<sup>41</sup>. Et de la spécificité culturelle des différentes formes de discours pornographique s'ensuit la nécessité de la traduction, dont la finalité doit être de reproduire, dans un autre code expressif, un « bouleversement » du processus sensoriel qui soit analogue<sup>42</sup>.

- 17 Molinié avait déjà souligné que l'écriture des pornographes, tels Sade ou Bataille, se fondait « sur une sorte de consubstantialité entre limite, sentiment de la limite, sensation de transgression d'une limite morale et sensation de jouissance dans le faire-consommer pornographique »<sup>43</sup> : l'évolution diachronique ainsi que les déplacements de ces « limites » au sein des différentes langues naturelles posent de manière implicite le problème de la traductibilité de ces produits linguistiques, artistiques et culturels<sup>44</sup>. Face à l'expérience de la sexualité à la fois « singulière » et universellement « partagée » – Laurent de Sutter parle à ce sujet d'« être pornographique »<sup>45</sup> – les paradigmes de représentation tendent à varier selon le contexte de production et de réception. De là la variabilité culturelle des stratégies discursives adoptées dans la représentation du pornographique et de ses rapports à ce qui est considéré comme « sexuel » ou « érotique », qui subissent « manifestement des modifications collectives, historiques et sociales »<sup>46</sup>. Paveau insiste sur l'importance du contexte de production et de réception ainsi que sur l'existence d'un certain nombre de constantes stylistiques dans le discours pornographique par-delà les différences de langues. En raison de ces constantes formelles, le discours pornographique pose en traduction des problèmes analogues à ceux des langues de spécialité<sup>47</sup>. Il possède par exemple un lexique « technique » mais d'autres éléments lexicaux non sexuellement connotés y sont absorbés et subissent une sorte de resémantisation contextuelle qui agit sélectivement sur la polysémie des termes. Une expression empruntée à d'autres typologies discursives devient ainsi une sorte de « technicisme collatéral »<sup>48</sup> dont on doit essayer de trouver un équivalent qui soit stylistiquement, contextuellement et culturellement adéquat<sup>49</sup>.
- 18 En reprenant la distinction traditionnelle formalisée par Eugene Albert Nida entre « équivalence formelle » et « équivalence dynamique », Tullio De Mauro envisage « sept formes d'adéquation » qui permettent de regrouper les opérations et les produits de la traduction dans autant de classes plus ou moins distinctes<sup>50</sup>. De Mauro module le système de Nida et organise les traductions « formelles » en trois catégories ou degrés d'adéquation : l'adéquation dénotative, qui se borne à transmettre l'essentiel du signifié du message original ; l'adéquation syntaxique, qui correspond au degré d'adhésion formelle à la segmentation des phrases et qui caractérise les premières versions des textes sacrés ; l'adéquation lexicale, assimilable, selon le linguiste, au *verbum verbo reddere*. Quant au pôle dynamique, De Mauro pose l'existence de quatre formes supplémentaires : l'adéquation expressive, qui prend en compte le rythme du texte original – c'est le cas des traductions poétiques, pour lesquelles l'adhésion formelle ou fonctionnelle s'avère insuffisante ; l'adéquation textuelle, soucieuse de certains faits de langue tels que les changements ou la variation des registres ; l'adéquation pragmatique, ou appropriée au contexte culturel de destination ; l'adéquation sémiotique, enfin, qui considère le « réseau spécifique d'usages et valeurs symboliques » de la langue-culture d'origine pour en « reproduire » la « valeur sémiotique » au sein d'un « différent réseau de symboles culturels »<sup>51</sup>, dans une sorte de « traduction totale »<sup>52</sup>.

- 19 Un critère d'analyse uniquement linguistique est insuffisant pour rendre compte de la complexité du processus sémiotique qu'implique la traduction d'un phénomène complexe tel que le discours pornographique, et repérable, ainsi qu'on l'a observé, dans plusieurs typologies textuelles. Dans son ouvrage *Polysystem studies*, Itamar Even-Zohar définit l'univers littéraire comme un espace dynamique, un lieu de convergence de facteurs esthétiques, moraux, intellectuels, sociopolitiques et même économiques. Le néologisme « polysystème » désigne ainsi un milieu abstrait. Ce dernier est formé d'éléments multiples, où se jouent des rapports de force entre différentes strates, entre différents « systèmes » culturels concurrents. Même lorsqu'elle est traduite ou adaptée, la littérature étrangère est souvent mise à la marge du polysystème de cultures « fortes ». Néanmoins, elle en fait inévitablement partie, et cela même en dépit de cette marginalité transitoire<sup>53</sup>. Une telle approche favorise la synergie entre les différents critères d'identification du pornographique, dont on a certes relevé la partialité, mais qui s'avèrent plus opérants une fois inclus dans le même « système ».
- 20 La théorie du polysystème, dont la critique a démontré à la fois les limites et les points forts, plonge ses racines dans la tradition formaliste, et notamment dans la pensée de Jurij Tynjanov, qui postulait l'existence d'une nature systémique du fait littéraire et qui insère celui-ci dans une sorte de « système de systèmes »<sup>54</sup>. Son utilité dans les études traductologiques ne se borne pas, selon moi, à montrer la relation fluctuante que la littérature étrangère traduite entretient avec un système culturel et linguistique donné : son très vaste champ d'application permet également d'estimer le degré « pornographique » d'un texte et l'interaction avec les autres formes de discours qui en assurent la cohérence et la cohésion. Dans la tradition occidentale, la littérature pornographique est souvent tenue à la marge, quelque part entre la haute littérature et la littérature de consommation. Il n'en va pas de même des auteurs « canonisés », dont les œuvres se rapprochent du sommet de la hiérarchie idéale du littéraire – vers le centre du polysystème, si l'on préfère<sup>55</sup>. La théorie du polysystème aide enfin à situer une œuvre présentant des portions de discours pornographiques dans l'espace du polysystème de sa culture d'origine et à essayer de produire un texte traduit situable à une place spéculaire ou similaire au sein de la langue-culture d'accueil, selon un type d'« adéquation » qui soit à la fois « formelle » et « sémiotique ». Or cette position n'est guère fixe, et le prestige d'un auteur ou un changement de contexte peuvent influencer profondément la réception des textes. C'est le cas, entre autres, de ces dessins piquants « destinés à l'éducation du dauphin, le futur Louis XVI »<sup>56</sup>, ou bien de ces images licencieuses et pornographiques de la décennie révolutionnaire, dont la « valeur documentaire » l'emporte désormais sur leur fonction première qui consistait à éveiller l'excitation des « acheteurs »<sup>57</sup>. Le discours pornographique interagit donc, dans un même système textuel, avec d'autres typologies de discours auxquelles il se superpose et se juxtapose sans solution de continuité. Une approche multi-orientée, soucieuse non seulement des contraintes formelles, mais aussi de l'espace qu'un document ou un texte peut occuper dans le polysystème des deux cultures en question, peut constituer un point de départ utile tant pour la pratique de la traduction que pour la description des œuvres traduites.

## II. Traduire le discours sadien : quelques exemples

Mme DE SAINT-ANGE : *Le mot technique est couilles... testicules est celui de l'art. Ces boules renferment le réservoir de cette semence prolifique dont je viens de te parler, et dont l'éjaculation dans la matrice de la femme produit l'espèce humaine ;*

mais nous appuierons peu sur ces détails, Eugénie, plus dépendants de la médecine que du libertinage.<sup>58</sup>

- 21 Le rapport fondamental qu'entretient l'œuvre de Sade avec l'évolution de la langue ainsi que les relations complexes entre les structures linguistiques et la formulation d'une pensée philosophique cohérente ont été l'un des objets principaux des études sadiennes<sup>59</sup>. Dans son ouvrage de référence *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes définissait déjà Sade comme l'un des « classificateurs » et des « fondateurs de la langue ». Pour Barthes, la « pratique libidineuse » devenait chez Sade

un véritable texte – en sorte qu'il faut parler à son sujet de *pornographie*, ce qui veut dire : non pas le discours que l'on tient sur les conduites amoureuses, mais ce tissu de figures érotiques, découpées et combinées comme les figures rhétoriques du discours écrit.<sup>60</sup>

- 22 D'après Philippe Roger, la cohésion fondamentale de l'écriture sadienne serait justement fondée sur la superposition perpétuelle entre révolte idéologique et révolte contre la langue, si bien que le langage deviendrait chez lui « le nerf de la guerre idéologique »<sup>61</sup>. À l'outrage contre « le langage classique » et la « police des idées »<sup>62</sup> correspond donc un refus d'adhésion aux codes expressifs et énonciatifs. Ce qui coïncide, « dans le contexte du XVIII<sup>e</sup> siècle », à un « refus du ciel » qui « ne peut être que violent, fondamentalement contestateur »<sup>63</sup>. Le discours pornographique devient ainsi le lieu où tester les limites du langage, tout comme dans les drames sadiens « les matériaux obscènes sont des outils dont use l'auteur pour tester les limites du théâtre »<sup>64</sup>. La critique a insisté à plusieurs reprises sur le caractère visuel de l'écriture sadienne<sup>65</sup>. La parole présente chez Sade un caractère « dénotatif » marqué par une exactitude dont la « prouesse linguistique » se rapproche de la précision « ordinairement réservé[e] au langage des sciences », et notamment de la médecine<sup>66</sup> : on retrouverait ainsi dans le langage de la clinique cette « fusion du discours et du corps » que Barthes reconnaît au « pornogramme » sadien. Le pornographique constitue chez Sade le code d'une réflexion sur l'être humain, sur son éthique, que l'auteur formule à partir de ce viol de la langue<sup>67</sup>. Comme le souligne Dubois, dans *Les Cent vingt journées de Sodome* – l'œuvre de Sade la plus « systématiquement pornographique » – le lien entre l'obscénité et la construction d'une pensée philosophique matérialiste est également confirmé par sa place dans l'édition de la Pléiade<sup>68</sup>, où le roman paraît après le *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, « essai d'athéisme »<sup>69</sup> ; il précède dans la même édition *Aline et Valcour, ou le roman philosophique*. Si pour traduire Sade il est nécessaire de « se faire pornographe »<sup>70</sup>, un traducteur ne peut négliger l'arrière-plan philosophique ni les différents types de discours qui se mêlent dans son écriture.

- 23 Le processus de traduction se situe au cœur de « l'espace qui sépare deux langues », qui est « amorphe » et « ambigu » par définition<sup>71</sup> ; la lecture croisée du texte-source et du texte-cible représente aussi un moyen très efficace pour mieux comprendre les différents degrés de signification de l'original. Tirés des « Passions simples », première partie des *Cent vingt journées*, les deux échantillons sélectionnés ici concentrent plusieurs éléments rhétoriques et stylistiques propres au discours sadien sur lesquels je reviendrai dans l'analyse. En focalisant mon attention sur le lexique des principales traductions italiennes et sur les traductions anglaise et espagnole les plus récentes, j'examinerai les différentes approches possibles pour la traduction du discours pornographique chez Sade. Les versions des deux passages dans les différentes traductions retenues ici sont reproduites dans l'annexe<sup>72</sup>.

- 24 Présenté dans le cadre d'une hypotypose narrative, le premier passage relate les premières expériences de Mme Duclos, l'une des « historiennes » nommées par les libertins pour qu'elles échauffent leurs esprits avant les repas et les orgies :

« Tiens, Françon, me dit-il, en sortant un vit monstrueux de sa culotte, dont je pensai tomber à la renverse d'effroi, tiens, mon enfant, continuait-il en se branlant, as-tu jamais rien vu de pareil à cela ?... C'est ce qu'on appelle un vit, ma petite, oui, un vit... Cela sert à foutre, et ce que tu vas voir, qui va couler tout à l'heure, c'est la semence avec quoi tu es faite. Je l'ai fait voir à ta sœur, je le fais voir à toutes les petites filles de ton âge ; amène-m'en, amène-m'en, fais comme ta sœur qui m'en a fait connaître plus de vingt... Je leur montrerai mon vit et je leur ferai sauter le foutre à la figure... C'est ma passion, mon enfant, je n'en ai point d'autre... et tu vas le voir. » Et en même temps je me sentis toute couverte d'une rosée blanche qui me tacha toute et dont quelques gouttes avaient sauté jusque dans mes yeux parce que ma petite tête se trouvait à la hauteur juste des boutons de sa culotte. Cependant Laurent gesticulait. « Ah ! le beau foutre... le beau foutre que je perds, s'écriait-il ; comme t'en voilà couverte ! » (p. 81-82).

- 25 La scène s'ouvre avec une apostrophe suivie d'une interrogation et se clôt sur les spasmes orgasmiques du prêtre. Ce schéma de composition vérifie pleinement les observations de Robert F. O'Reilly, pour qui l'emploi du vocatif accompagné d'un questionnement correspond à un rabaissement et à une réification de l'interlocuteur, et qui considère que les « marmonnements » des libertins révèlent subrepticement et momentanément leur nature humaine<sup>73</sup>. En dépit du langage pornolalique qui marque le discours de Laurent, on assiste donc également à des processus de resémantisation du langage commun (« mon enfant » ; « rosée »), ce qui crée un décalage important entre le signifiant, le signifié et le sens qui s'accroît grâce au contraste entre les différents registres utilisés<sup>74</sup>. Dans la première traduction italienne, due aux soins d'Adriana Klyngly, réalisée à l'époque de la révolution sexuelle et qui a le mérite de porter Sade à l'attention du grand public, le texte subit néanmoins des déformations importantes :

« Bene, Françon » dice, estraendo un pene mostruoso dalle brache, uno strumento che quasi mi fece ruzzolare per la paura, « dimmi », continua, masturbandosi « hai mai visto qualcosa di simile ?... questo è quello che chiamiamo pene, sì piccola mia, un pene... viene usato per fare l'amore, e ciò che stai per vedere, ciò che sta per scaturire fra un momento o due, è il seme da cui fummo creati. Io l'ho mostrato a tua sorella, l'ho mostrato a tutte le bambine della tua età, dammi una mano, aiutalo a gettarlo fuori, fa come tua sorella, lei me lo ha tirato fuori venti volte e più... Io mostro il mio pene e allora cosa credi che faccia ? Faccio zampillare il mio sperma sul loro viso... questa è la mia passione, bambina mia, non ne ho altre... e tu stai quasi per vederlo ».

E nello stesso momento mi sentii completamente immersa in uno spruzzo bianco che mi inzuppò dalla testa ai piedi ; me ne era volata persino qualche goccia negli occhi, poiché la mia testolina arrivava giusto all'altezza del suo getto. Comunque Laurent stava gesticolando. « Ah, il dolce sperma, il caro sperma che sto perdendo », gridò, « Via, guardati ! Ne sei coperta ». <sup>75</sup>

- 26 Erreur herméneutique ou tentative de censure, la traduction élimine la demande du frère Laurent de lui amener d'autres jeunes filles et la remplace par une invitation implicite à le masturber, ce qui contredit la passion mise en scène par le récit, où le libertin atteint l'apogée du plaisir grâce à son exhibitionnisme et où le seul contact entre celui-ci et la jeune fille se fait de manière indirecte, par l'aspersion de la « semence », sorte de baptême qui conduit la Duclos au libertinage. Cette volonté de censure, liée sans doute à l'époque de sa rédaction<sup>76</sup>, paraît confirmée par les choix lexicaux ; la traductrice opte pour des termes non techniques et atténue le caractère obscène du passage : « pene »,

pénis, pour « vit » ; « fare l'amore » pour « foutre » (valeur verbale) et « sperma » pour « foutre » (valeur nominale). Un autre problème est représenté justement par le polyptote « foutre », que tous les traducteurs résolvent en utilisant deux termes distincts, en atténuant le caractère itératif de la narration sadienne. En outre, le mot « vit » en particulier, montre toutes les hésitations des traducteurs plus anciens, qui le rendent de manière très variée. On aura donc « arnese » (« engin ») ou même le toscanisme « bischero » : c'est Gianni Nicoletti qui a recours à ce terme dans sa traduction de 1978, une version très attentive à la langue de Sade et à ses implications philosophiques, qui s'accompagne d'une courte réflexion sur les questions liées à la traduction du discours sadien. En dépit de son attention au lexique, dont il propose un classement rudimentaire et fonctionnel vis-à-vis de sa traduction<sup>77</sup>, l'exemple de « bischero » est confirmé par d'autres choix terminologiques qui nuisent à l'adéquation sémiotique de sa version. Le recours à ce terme régional témoigne néanmoins du soin de Nicoletti et montre sa compréhension du moins partielle de la variation des registres marquant le lexique du discours pornographique.

- 27 L'inadéquation sémiotique de la version d'Adriana Klyngly découle avant tout de son inadéquation lexicale, ce qui montre le degré d'interaction existant entre les différentes catégories envisagées par De Mauro<sup>78</sup>, qui seraient à concevoir non comme des taxinomies fermées mais comme des classements ouverts. La question de l'adéquation sémiotique devient plus complexe lorsqu'on prend en considération des passages où le discours pornographique s'entremêle à d'autres formes de discours, lorsque des éléments externes sont interposés dans le « pornogramme » sadien. C'est le cas par exemple de la description d'une action lubrique avortée de Durcet, dont la structure reprend le schéma du passage évoqué précédemment (excitation, délire, spasmes) en dépit de l'éjaculation manquée à laquelle la scène aboutit :

Ici Durcet, que ce récit venait d'enflammer, voulut, comme le vieil abbé, sucer le trou d'un cul, mais non pas celui d'une fille. Il appelle Hyacinthe : c'était celui de tous qui lui plaisait le plus. Il le place, il baise le cul, il branle le vit, il gamahuche. Au tressaillement de ses nerfs, au spasme qui précédait toujours sa décharge, on croit que son vilain petit anchois, que secouait Aline de son mieux, allait enfin dégorger sa semence, mais le financier n'était pas si prodigue de son foutre : il ne banda seulement pas. On imagine de le changer d'objet, Céladon est offert et rien n'avance. Une cloche heureuse qui annonçait le souper vient sauver l'honneur du financier. (p. 115-116)

- 28 En dehors du lexique spécifique du discours pornographique et de l'alternance entre des termes grossiers et leurs synonymes issus d'un registre plus soutenu (« foutre » ; « semence ») ou le recours à des expressions lexicalisées resémantisées (« vilain petit anchois »), on remarque l'insertion d'un passage où l'imminence de l'orgasme est décrite selon un lexique presque clinique (« tressaillement » ; « spasmes » ; « nerfs »), ce qui s'avère une constante de la langue de Sade. Or la valeur de cette contamination discursive n'est pas neutre : les cycles vitaux de l'homme-machine des Lumières se fondent sur l'alternance entre mouvement (ou dispersion d'énergie) et des phases de repos qui le suivent<sup>79</sup>. Chez Sade, cette alternance n'a pourtant pas qu'une origine corporelle, elle se fonde sur la libido, présentée comme une sorte d'« électricité », d'énergie dynamique permettant « de dépasser les oppositions simplistes [...] entre mouvement et repos, le repos n'étant plus que le degré minimum du mouvement »<sup>80</sup>. Le « pornogramme » sadien acquiert son importance grâce à un arrière-plan philosophique solide, qui réélabore et modifie les théories athéistes du siècle des Lumières (notamment celles du Baron

d'Holbach et de La Mettrie, même à un niveau d'intertextualité locale<sup>81</sup>), selon un « sensualisme » qui évacue les contenus éthiques de ces mêmes doctrines<sup>82</sup>. À ces modèles scientifiques et philosophiques, s'unissent également d'autres modèles issus de la littérature pornographique de l'ensemble du siècle, dont l'œuvre de Sade représente en quelque sorte l'aboutissement esthétique<sup>83</sup>. Le traducteur averti ne peut négliger aucun de ces deux aspects de l'écriture sadienne, sachant qu'ils coexistent et se superposent dans le texte. Pour ce qui concerne le passage évoqué, je porterai mon attention sur ses deux traductions les plus récentes.

- 29 La première traduction sur laquelle je m'attarderai a été publiée chez l'éditeur espagnol Reino de Cordelia (2012), dans une collection consacrée essentiellement à des ouvrages érotiques ou pornographiques, exposée en librairie dans des rayons spécialisés. Le célèbre incipit de l'essai de Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzers* postule l'indépendance radicale de la traduction d'une œuvre littéraire des attentes du public, car une œuvre d'art ne serait jamais créée en fonction de son public<sup>84</sup>. Selon le postulat de Benjamin, il serait donc difficile de définir comme telle cette traduction espagnole des *Cent vingt journées* due aux soins de la Baronesa de Convit – pseudonyme parlant derrière lequel se cacherait une ex-dominatrice sexuelle. Comme en témoigne la page de titre, la version de la Baronne est en effet une « adaptation libre » : toute la partie introductive du texte est réorganisée et résumée, ce qui altère profondément la nature inachevée du roman, et d'autres coupures sont présentes dans l'ensemble du volume<sup>85</sup>. Si on regarde de près les choix lexicaux opérés dans la traduction du langage ouvertement pornographique, on s'aperçoit néanmoins de l'attention méticuleuse de la traductrice pour l'un des aspects du discours sadien :

Aquí Durcet, a quien este relato había excitado, quiso, como el viejo cura, chupar el ojo de un culo, pero no el de una joven. Llama a Hyacnthe, el que más le gustaba de todos. Le coloca, le besa el culo, le menea la polla, resopla... parece que su pequeña y despreciable ancha, que Aline sacudía como mejor podía, iba por fin a vomitar su semilla, pero el banquero no era tan pródigo con su semen. Ni siquiera se empalmó. Piensan en cambiarle de objeto, le ofrecen a Céladon y no hay progreso. Una feliz campana que anunciaba la cena vino a salvar el honor del banquero.<sup>86</sup>

- 30 Pour les segments ouvertement pornographiques, la Baronne propose des équivalents espagnols qui se situent à la même place que les termes originaux au sein de l'espace de variation linguistique, à une exception près. Le terme « foutre » est en effet rendu par « semen ». La traduction respecte la présence de deux signifiants pour le même signifié (« semence » est traduit par « semilla » – un principe analogue a été suivi dans la traduction anglaise<sup>87</sup>) là où la plupart des traducteurs utilisent le même mot pour les deux « stéréotypes »<sup>88</sup>. Le terme « semen » rehausse sensiblement le registre, là où le technicisme collatéral « leche » (lait), employé par Mauro Armiño dans une autre traduction récente, paraît une option plus appropriée (2006). Dans sa traduction (2012) très sensible aux questions liées à l'alternance des registres, Marco Cavalli élimine l'occurrence du mot « foutre », traduit ailleurs par « sborra », sans doute pour éviter la redondance avec « sborrata »<sup>89</sup>. Dans les trois cas, la perte est largement compensée par l'emploi systématique du langage obscène et ne nuit pas à la cohérence lexicale des textes-cibles. La traduction de la Baronne de Convit représente à plusieurs égards un cas très intéressant, dans la mesure où les soins pris pour obtenir une version qui soit textuellement adéquate s'opposent à une négligence volontaire quant à son adéquation sémiotique. Ici comme ailleurs, la traductrice élimine un passage fondamental, c'est-à-dire la présentation de la jouissance en tant que processus corporel et nerveux, ce qui

évacue entièrement un élément externe au « pornogramme » mais fondamental pour le fonctionnement du discours sadien. Ce choix est lié à la nature même de cette traduction, que la situation éditoriale destine à un public de lecteurs d'ouvrages licencieux, peu soucieux des implications philosophiques du texte.

31 L'adaptation de la *Baronne* s'avère en dernière analyse une actualisation du texte de Sade, où la traduction intersémiotique de Pasolini joue un rôle fondamental. Pasolini avait adapté le roman de Sade au « contexte italien », en le chargeant d'une signification politique entièrement nouvelle et « sans verser » dans « les interprétations lyriques ou rhétoriques »<sup>90</sup>. Pour Pasolini – qui souhaitait par ailleurs que la version française de *Salò* soit traduite en français en utilisant justement la langue de Sade<sup>91</sup> – les images prélevées du contexte du film seraient ouvertement et uniquement « pornographiques »<sup>92</sup>. L'influence de ces images dans les illustrations accompagnant la version espagnole est indéniable : les personnages présentent dans les dessins des tenues *BDSM* au style moderne ; les libertins portent, dans les deux couvertures, des masques ressemblant aux masques anti-gaz de la Seconde Guerre mondiale, et affichent des postures typiques de commandants nazis. Les victimes sont normalement représentées nues. Cette filiation – où l'évocation des fascismes du siècle dernier est essentiellement esthétique et dépourvue d'intentions politiques nettes – est par ailleurs déjà annoncée dans le titre : dans la plupart des versions italiennes et dans la traduction espagnole de Mauro Armiño, le terme « journées » est traduit par « giornate » et « jornadas », alors que la *Baronne de Convit* opte pour « días », « jours », comme dans le titre de l'adaptation espagnole de *Salò, o los 120 días de Sodoma*.

32 La version la plus récente des *Cent vingt journées* parue dans une langue européenne est la traduction anglaise due aux soins de Thomas Wynn et Will McMorran (2016) chez Penguin Classics<sup>93</sup>. Spécialistes de littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle, les deux traducteurs se montrent particulièrement attentifs au polysystème linguistique et stylistique du discours sadien et à sa variation interne :

Here Durcet, whom this tale had just inflamed, wanted like the old Abbé to suck an arsehole, but not that of a girl; he summons Hyacinthe, of all of them the one he liked best; he puts him in position, kisses his arse, frigs his prick, gamahuches<sup>94</sup> him. From the quivering of his nerves, from the spasm that always preceded his coming, everyone thinks his vile little sprat, which Aline was tugging on as hard as she could, was finally about to disgorge its seed, but the financier was not so profligate with his sperm – he was not in the least bit hard. They come up with a change of objects: Céladon is offered but to no avail; a timely bell announcing supper comes to rescue the financier's honour...<sup>95</sup>

33 Le rythme accéléré des phrases décrivant les actions de Durcet, juxtaposées selon l'esthétique de la liste et de l'accumulation propres au discours libertin et pornographique est efficacement reproduit dans la version anglaise. Les choix lexicaux confirment cette attention à la fois à l'équivalence formelle et à l'équivalence dynamique marquant leur traduction : « coming » pour « décharge », « prick » qui évoque « vit » à la fois d'un point de vue phonétique par la présence d'une seule voyelle au sein d'un monosyllabe et par sa position dans le registre, ainsi que l'alternance entre langage médical et lexique obscène, sont autant d'exemples d'une adéquation sémiotique particulièrement réussie. Le changement de catégories grammaticales souvent nécessaire dans le passage d'une langue romane à l'anglais<sup>96</sup> ne nuit pas à la cohésion et à la cohérence du texte-cible : « [I] ne banda seulement pas » traduit par « he was not in the least bit hard » confirme l'attention pour le jeu des registres ainsi que le soin accordé à

l'adéquation expressive ou rythmique relevé plus haut. Parmi les études récentes consacrées à la langue de Sade, la description minutieuse de son style due aux soins de Michael Gaillard souligne encore le caractère systémique des dispositifs linguistiques adoptés par le romancier, ainsi que les différents modèles discursifs – de la langue « classique » de Racine à la médecine – qui s'entremêlent dans son écriture<sup>97</sup>. Un exemple évident de cette bigarrure linguistique est offert par le verbe « enflammer », dans l'ouverture du passage évoqué. Le terme est lié, bien sûr, au lexique amoureux et à celui de la guerre, mais il présente également des occurrences dans la littérature médicale de l'époque<sup>98</sup>. Les différents traducteurs utilisent soit « exciter », soit « enflammer »<sup>99</sup>, et le choix entre ces deux stéréotypes est révélateur de leur approche, mais aussi de leur conscience traductologique. Même en ce cas, la version de la Baronne de Convit et celle de Wynn et McMorran se situent aux antipodes, la première optant naturellement pour « excitar », verbe qui affaiblit voire neutralise la référence médicale présente au cœur du discours sadien.

- 34 Si l'on regarde les traductions italiennes et européennes selon une perspective chronologique, on voit à quel point la consécration – quoique tardive – de Sade dans le panthéon de la littérature officielle, ainsi que les progrès des études sur la traduction – du moins à partir des travaux pionniers de Georges Mounin<sup>100</sup> – favorisent la création de versions de plus en plus adéquates<sup>101</sup>. Cette évolution est sans doute liée à une prise de conscience de la part des traducteurs de la nature profonde du polysystème discursif sadien, qui naît « d'un mélange d'archaïsmes et de novation »<sup>102</sup>, et se situe justement à une époque de passage entre deux mondes. Essayer de comprendre l'œuvre dans son contexte de production, chercher à respecter les contraintes externes liées justement au moment historique et aux rapports transtextuels qu'elle entretient avec d'autres ouvrages, souvent d'une nature très différente, et les contraintes internes, liées aux éléments linguistiques et culturels qui soutiennent l'architecture du texte, s'avère une opération préliminaire fondamentale pour une traduction qui soit fidèle en même temps à *l'esprit* et à *la lettre* du texte<sup>103</sup>.

### III. Giuseppe Gioachino Belli, *Er padre de li santi*. Traduction avec une note

#### *Er padre de li santi*

Er cazzo se pò ddí rradica, uscello,  
ciscio, nerbo, tortore, pennarolo,  
pezzo-de-carne, manico, scetrolo,  
asperge, cucuzzola e stennarello.  
Cavicchio, canaletto e cchiavistello,  
er gionco, er guercio, er mio, nerchia, pirolo,  
attaccapanni, moccolo, bbruggnolo,  
inguilla, torciorecchio, e mmanganello.  
Zeppa e bbatocco, cavola e tturaccio,  
e mmaritozzo, e ccannella, e ppipino,  
e ssalame, e ssarciccia, e ssanguinaccio.  
Poi scafa, canocchiale, arma, bbambino :  
poi torzo, crescimmano, catenaccio,  
mànnola, e mmi'-fratello-piccinino.

E tte lascio perzino  
 ch'er mi' dottore lo chiama cotale,  
 fallo, asta, verga, e mmembro naturale.  
 Cuer vecchio de spezziale  
 disce Priàpo ; e la su' mojje pene,  
 seggno per dio che nun je torna bbene. (1)  
 Roma, 6 dicembre 1832 – der medemo  
 (1) Vedi il sonetto intitolato : L'omo e la donna [1258]<sup>104</sup>

***Le père de tous les saints***

La bite aussi se dit poireau, poisson,  
 chichi, fouet, exécuteur, raquette,  
 pilon de chair, braquemart, et courgette,  
 aspergès, chandelle ou bien gros bâton.  
 Canal, coq de combat et champignon,  
 le cyclope, le tronc, le mien, palette,  
 Cintre, bélier d'amour, fausset, branchette  
 Anguille, chalumeau, et puis bouchon.  
 Vit et battant, puis perceuse et racine,  
 et ferrement, friandise et zizi,  
 et saucisse, et boudin, et crapaudine.  
 Puis quille, mât, timon, callibistri :  
 puis zigounette, cas, navette, épine,  
 cacahuète, mon 'tit frère, et ceci<sup>105</sup>.  
 Et je te passe aussi  
 Que mon brave docteur dénomme icelle,  
 Membre, phallus, et partie naturelle.  
 Cet épicier l'appelle  
 Priape ; la femme à c'vieux, le terrible,  
 Signe, par dieu, d'un état bien pénible.  
 Rome, 6 décembre 1832 – du même<sup>106</sup>  
 (1) Voir le sonnet intitulé : L'homme et la femme [1258]<sup>107</sup>

**Note sur la traduction**

A che mandar tante ignominie fuore,  
 E far proteste tutto quanto il die  
 Che s'è oscena la penna è casto il cuore ?<sup>108</sup>

- 35 La connaissance de l'œuvre de Gioachino Belli à l'étranger demeure aujourd'hui lacunaire à plusieurs égards. Il y a plus de trente ans, le parcours proposé par le second colloque international de « studi belliani » sur le rayonnement italien et européen de l'œuvre du poète romain se concluait de nouveau, pour ce qui concerne la France, par une référence à la communication de Francis Darbousset sur la *Connaissance de Belli en France*, présentée quelque vingt ans auparavant lors du premier colloque international pour le bicentenaire du poète<sup>109</sup>. Darbousset y insistait sur la nécessité d'une traduction, au moins partielle, de l'œuvre de Belli afin que celle-ci puisse réellement se répandre chez les lecteurs français. Ce même Darbousset publie, dix ans plus tard, une édition française de 105 *Sonnets romains*, organisés en quatre sections thématiques et précédés d'un « extrait de la Préface » et du

*Testament* de Belli. *Er padre de li santi* figure dans la première section arbitrairement intitulée « La chose »<sup>110</sup>.

- 36 Dans sa communication de 1963, Darbousset pointait déjà le problème de l'hétérogénéité linguistique de la poésie de Belli et la difficulté qui en découlait pour un éventuel traducteur, le recours à l'argot ne constituant pas, selon lui, une solution souhaitable pour ce genre de composition littéraire. La position du traducteur se justifie d'autant plus si l'on abandonne la vision hiérarchisante qui subordonne le dialecte à la langue officielle, et si l'on repense l'idiolecte de Belli comme un système linguistique autonome et non comme une forme idiote de l'italien<sup>111</sup>. On se rend ainsi pleinement compte de la variation de registres qui, d'une manière générale, marque l'ensemble des sonnets. Les poèmes romains de Belli constituent un corpus linguistiquement indépendant de ses productions en italien, c'est-à-dire qu'ils n'impliquent pas de juxtaposition entre romain et italien ou de *code switching*<sup>112</sup>, comme c'est par exemple le cas dans certaines pièces de Molière, où le français alterne avec des tournures populaires, quoique stylisées, de « patois parisien »<sup>113</sup>. Ce changement crée un fort contraste entre ces deux codes linguistiques en dépit de leur similitude. La langue de Belli appartient à ce que la critique appelle la « deuxième phase » du *romanesco*, qui plonge ses racines dans le dialecte parlé à Rome à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette phase témoigne d'une « toscanisation » progressive du romain, jusque-là assez proche des autres parlers italiens méridionaux, qui est à l'origine des similitudes actuelles entre le romain et l'italien standard<sup>114</sup>. Le *romanesco*, en tant que langue, et notamment le *romanesco* littéraire d'auteurs tels que Belli ou Trilussa<sup>115</sup>, est problématique à plusieurs égards : en dépit de la proximité réelle entre l'italien et le romain, la variation diachronique rend certains termes employés par Belli difficiles à déchiffrer même pour un locuteur italien qui possède une certaine connaissance du dialecte romain contemporain<sup>116</sup>, si bien que certaines éditions italiennes des *Sonetti* accompagnent le texte d'un glossaire bilingue romain-italien<sup>117</sup>. Le romain de l'auteur est une langue littéraire qui présente, dans ses structures métrico-syntaxiques et lexicales, des caractéristiques propres qui ne sont réductibles ni au dialecte parlé à Rome au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ni aux formes dialectales employées plus tard chez Pasolini (en dépit de nombreuses intersections lexicales), ni même à la façon dont on parle le romain à Rome aujourd'hui. Par conséquent, j'ai choisi d'effectuer cette traduction davantage en fonction des caractéristiques internes de cet idiolecte qu'en fonction du rapport qu'il entretient avec l'italien.
- 37 Revenant dix ans plus tard sur sa traduction, Darbousset insiste sur cet « effet de dépaysement » qui saisit aujourd'hui les lecteurs italiens de Belli et qu'une traduction française ne serait pas à même de rendre pleinement<sup>118</sup>. Or, dans sa version, qu'il veut « mimétique », le critique propose une traduction en vers libres et non rimés, qui se distingue, d'un point de vue formel, par un souci extrême de fidélité au lexique employé dans la version originale, à tel point que les expressions de Belli sont presque toutes traduites *verbum verbo*. En effet, la plupart des solutions retenues par Darbousset mettent en jeu des termes qui, traduits ou calqués directement du romain, créent une sorte de *translittération* du lexique de Belli. Tous les mots sont intelligibles, le sens est aisément compréhensible, mais le lexique crée une sorte de décalage entre le caractère immédiat de la langue de Belli, son fonctionnement interne, et la compréhension du lecteur qui se trouve confronté à un système de renvois beaucoup plus artificiel. Il y a donc bien un « dépaysement », tel que l'entend Darbousset, mais d'une nature très différente.

- 38 Dans la présente version du sonnet, j'ai opté pour un autre type d'opération. Selon la notion systématisée par Efim Etkind de « traduction-récréation »<sup>119</sup>, j'ai reconstruit plutôt que traduit l'ensemble du sonnet en adoptant un certain nombre de critères rigides pour produire un objet linguistique aux effets similaires. Tout d'abord, la décision de garder une structure métrique comparable à celle de l'original : dans ce cas précis, la versification et la rime m'ont paru aussi importantes que les choix lexicaux opérés par Belli ; en particulier, l'adoption du sonnet – forme poétique classiquement marquée par une esthétique de la *brevitas* et de la *concinnitas* – s'avère particulièrement significative sur le plan stylistique, en raison du décalage entre la bassesse corporelle de l'objet chanté et le contrôle exercé par le système métrique adopté dans cette espèce de blason satirique. J'ai décidé d'adhérer autant que possible à la structure du sonnet romain, en traduisant les hendécasyllabes par des décasyllabes, car les deux vers portent leur accent principal sur la dixième syllabe. Afin de suivre le rythme de Belli qui joue avec les accents secondaires pour obtenir des effets d'accélération et de ralentissement d'énonciation, j'ai utilisé des décasyllabes avec des césures en position variable (6+4 ; 4+6 ; 5+5). Cette tentative de conserver le rythme a également influencé la décision d'ajouter un déterminant – « tous » – au titre qui permet d'obtenir une structure formellement plus proche du romain qui présente, comme l'italien, une redondance grammaticale systémique majeure par rapport au français, tout en privilégiant une expression plus usuelle que celle que Darbousset choisit (il traduit « Le père des saints »). Si l'on pense donc au romain comme système linguistique à part entière et non comme un satellite de l'italien, *Er Padre de li santi* présente de nombreuses oscillations stylistiques qu'il est important de garder dans une traduction se voulant sémiotiquement adéquate, en cherchant à découvrir « un français potentiellement capable d'être » romainisé, tout comme il a été « latinisé, germanisé, anglicisé »<sup>120</sup>. Plutôt que de translittérer le lexique romain de Belli j'ai donc décidé de recréer, à partir de la langue française, un système lexical qui rende compte des rapports syntagmatiques existant dans l'original, sans que les lexèmes employés soient nécessairement des traducteurs directs du romain.
- 39 L'intérêt de la langue de Belli repose également sur les intentions de l'auteur, c'est-à-dire donner au dialecte romain une dignité littéraire et créer une sorte de « monument du peuple de Rome » ou bien son « drame »<sup>121</sup>. « *Monumento* », dans son acception étymologique de « *moneo ad mentem* », c'est-à-dire « document, donnée objective et impersonnelle »<sup>122</sup>. Le mot de « drame » renvoie en revanche à l'unité d'ensemble des sonnets, véritable frise à la fois unitaire et fragmentée d'une société et « métaphore » sombre et ironique de l'existence de l'homme<sup>123</sup>. Sur le plan du lexique, la langue orale du peuple, « dépourvue de tout art », qui « sort spontanément de la nature » (Belli, *Introduzione*), est ainsi transposée dans les vers selon un « réalisme filtré [...] par l'art et la culture de Belli »<sup>124</sup>.
- 40 « A che mandar tante ignominie fuore, / E far proteste tutto quanto il die / Che s'è oscena la lingua è casto il cuore ? », écrit Belli dans l'introduction à ses poèmes<sup>125</sup> : cette citation altérée de la Satire III sur la poésie de Salvator Rosa – lapsus calami ou choix délibéré, Belli remplace penna (plume) par lingua (langue) – clarifie le fonctionnement de son système linguistique. Le romain de l'auteur se présente comme une langue artificielle, produit d'un effort intellectuel, dont le but est néanmoins de créer un effet de naturel et de spontanéité. Dans le cas des sonnets en général, et de *Er padre* en particulier, Belli prélève des matériaux linguistiques de nature différente : d'un côté, il traduit des termes empruntés au « canon » de la littérature européenne, érotique ou non, de l'autre il

s'approprie des lexèmes d'usage commun, souvent issus du vocabulaire de haute fréquence et de haute disponibilité, appartenant à des hyperonymes différents, marqués par des degrés de formalité très divers<sup>126</sup>. Pour l'analyse lexicale de la langue de Belli j'ai eu recours aux notes des différentes éditions, ainsi qu'à des dictionnaires et à des répertoires lexicaux<sup>127</sup>. En dépit du ton grivois et satirique qui inscrit nettement *Er padre* dans une esthétique du grotesque, le sonnet en question représente également un exemple parfait de la langue bâtarde typique du « discours pornographique » : à des termes spécifiques du langage obscène, se joignent des néologismes, des mots-valises et des mots issus de différents champs lexicaux – militaire, enfantin, alimentaire, animalier, littéraire, médical, entre autres et notamment religieux – qui sont repris et resémantisés dans le nouveau co-texte, dans une sorte d'« intarissable polysémie »<sup>128</sup>. Le choix des termes français s'est fondé sur des critères analogues à ceux adoptés par Belli : j'ai essayé d'utiliser une quantité de lexèmes comparable à l'original pour chaque groupement sémantique et pour les principaux procédés de formation lexicale (resémantisation contextuelle, polyrhématiques, néologies, expressions figées)<sup>129</sup>. La signification d'ensemble du sonnet repose sur la resémantisation systématique des signifiants dont le sens propre passe au second plan, s'effaçant presque totalement. Or, c'est précisément ce transfert de sens que j'ai essayé de reproduire en français. La variété du lexique du sonnet – où s'entremêlent expressions populaires et langue littéraire – m'a poussé vers des recherches terminologiques tout aussi variées : pour rendre au mieux la richesse de l'original, je me suis servi pour la version française de plusieurs outils et corpora, scientifiques et non<sup>130</sup>.

- 41 Un autre élément fondamental du sonnet de Belli est la correspondance établie entre le lexique et la structure. *Er padre de li santi* se fonde entièrement sur un jeu de reformulation synonymique (autour de 50 lexèmes dans les deux versions<sup>131</sup>), qui perd son sens si l'on renonce aux contraintes imposées par la métrique du poème original. L'ajout des deux corps métriques finaux, sorte d'appendice qui se joint aux quatrains et aux tercets du sonnet, prolonge et complète la reformulation réglant l'ensemble de la composition. La traduction de Darbousset organise les 20 vers de Belli en deux quatrains et deux sizains, et élimine ainsi la correspondance entre cette « queue » ajoutée aux 14 vers canoniques du sonnet et l'appendice anatomique qui en est le sujet.
- 42 La structure du *sonetto caudato* adoptée par Belli (sonnet à codas ou caudé, fréquent aussi chez l'Arétin) est moins commune dans la littérature française que dans la littérature italienne dialectale et non, et revêt des formes légèrement différentes dans les deux traditions. Dans la présente version, les deux codas sont formées par deux vers hexasyllabes suivis chacun d'un distique rimé de décasyllabes qui remplacent les heptasyllabes et les hendécasyllabes, solution qui m'a paru reproduire au mieux l'exercice de style de l'auteur au sein d'une forme métrique canonique. Les signes de ponctuation et les conjonctions, autres indicateurs prosodiques dont Belli fait un usage stratégique, ont également été conservés autant que possible afin de suivre au plus près le rythme des phrases romaines. Il en va de même pour les structures syntaxiques : les quatorze premiers vers sont constitués d'une seule proposition où le sujet et le verbe sont exprimés uniquement au premier vers et l'emploi des conjonctions rend l'ellipse acceptable aussi dans la version française.
- 43 Le distique rimé final a posé d'autres problèmes. La note de Belli « Voir le sonnet intitulé : *L'homme et la femme* [1258] » renvoie de manière explicite à cette composition d'inspiration « féministe », où une femme déplore la condition qu'elle vit dans la société

en usant de la métaphore de l'acte sexuel, présenté comme un moment de soumission aux désirs de l'homme. L'homéoteleute « pene/bene » qui clôt *Er padre* est ainsi à relire selon l'ironie amère véhiculée par ce renvoi interne au corpus bellien. Comme le soulignait déjà Luigi Morandi en 1870, Belli appartient à « ce rang de libéraux entraînés par le torrent vigoureux de la Révolution Française »<sup>132</sup>. La Révolution représente un tournant important dans l'évolution, en France comme en Europe, de la littérature pornographique, qui ne s'affranchit entièrement de sa composante polémique qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle – en reprenant des caractéristiques génériques plus autonomes<sup>133</sup>.

- 44 En dépit du pessimisme de fond du recueil, la caricature et le rire s'associent chez Belli au corps et à l'orgasme, dans une esthétique qui se situe de quelque manière entre les plus inoffensives « French postcards » de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle – petites cartes contenant dessins et images de nus féminins – et la porno-politique révolutionnaire<sup>134</sup>. Ces images représentent souvent des corps féminins hypersexualisés, juxtaposés à des personnages doués de membres priapiques et démesurés où se cristallisent aussi les schémas de représentation qui seront propres à toute une production pornographique et grivoise plus tardive<sup>135</sup>, et où le corps de la femme est parfois réduit à un simple objet de plaisir. Le distique final du poème, qui confirme et explicite le sens ironique du blason, joue donc avec cette tradition de « phallocratisme » dont Molinié dénonce la spécificité « niaisement monomasculine »<sup>136</sup>, et opère un renversement de sens sur la base de ce même code expressif.
- 45 Cette critique sociale qui déplore la condition de la femme au sein de la société – mais qui peut être lue également comme une allégorie indiquant les iniquités de la société romaine contemporaine et notamment le décalage existant entre les classes sociales – est néanmoins véhiculée par une forme extrêmement simple. Le sonnet se clôt en effet sur cette rime très peu travaillée qui joue ostensiblement sur le double sens du mot « pene » (« pénis » et « peines », par homonymie textuelle) et qui est impossible à reproduire littéralement en français<sup>137</sup>. J'ai essayé d'en rendre l'esprit par le recours à la rime -ible, fréquemment utilisée dans les vers de comédie et de parodie. Dans ce cas, j'ai opté pour une « traduction-approximation »<sup>138</sup> : le recours à l'adjectif « pénible », mis en relief par sa position en fin de sonnet et le rappel phonique presque explicite qui en découle m'ont paru un compromis acceptable.

---

## ANNEXES

### 1. Traduire le discours sadien : traductions dépouillées

De Sade [sic], *Le 120 giornate di Sodoma ovvero la scuola del libertinaggio*, tr. it. Adriana Klyngly, Torino, Dellavalle, 1970, t. I, p. 117-118.

« Bene, Françon » dice, estraendo un pene mostruoso dalle brache, uno strumento che quasi mi fece ruzzolare per la paura, « dimmi », continua, masturbandosi « hai mai visto qualcosa si simile ?... questo è quello che chiamiamo pene, sì piccola mia, un pene... viene

usato per fare l'amore, e ciò che stai per vedere, ciò che sta per scaturire fra un momento o due, è il seme da cui fummo creati. Io l'ho mostrato a tua sorella, l'ho mostrato a tutte le bambine della tua età, dammi una mano, aiutalo a gettarlo fuori, fa come tua sorella, lei me lo ha tirato fuori venti volte e più... Io mostro il mio pene e allora cosa credi che faccia ? Faccio zampillare il mio sperma sul loro viso... questa è la mia passione, bambina mia, non ne ho altre... e tu stai quasi per vederlo ».

E nello stesso momento mi sentii completamente immersa in uno spruzzo bianco che mi inzuppò dalla testa ai piedi ; me ne era volata persino qualche goccia negli occhi, poiché la mia testolina arrivava giusto all'altezza del suo getto. Comunque Laurent stava gesticolando. « Ah, il dolce sperma, il caro sperma che sto perdendo », gridò, « Via, guardati ! Ne sei coperta ».

D.A.F. de Sade, *Le 120 giornate di Sodoma*, ed. Angelo Fiocchi, con una introduzione di Roland Barthes, Milano, Guanda, 1977, p. 118-119.

« Guarda, Françon, mi dice tirando fuori un cazzo spropositato che per poco non mi fece svenire dallo spavento, guarda, bambina mia, continuò maneggiandolo, hai mai visto niente di simile ? È quello che si chiama un cazzo, cara, sì, un cazzo... Serve a fottere e quella cosa che vedrai tra poco è il seme da cui sei nata. L'ho mostrato a tua sorella, lo faccio vedere a tutte le bambine della tua età ; portamene, sai, portamene ; fai come tua sorella che me ne ha condotte più di venti. Mostrerò loro il cazzo e gli farò schizzare lo sperma in faccia. È il mio grande divertimento... non ne ho altri... lo vedrai, lo vedrai subito ».

E mentre parlava mi sentii coperta da una schiuma bianca che mi sporcò tutta ; qualche goccia m'era arrivata anche negli occhi, perché la mia testa si trovava proprio all'altezza dei bottoni dei suoi pantaloni. « Ah ! Lo sperma... che bello sperma viene fuori, gridava, come sei tutta bagnata ».

D.A.F. de Sade, *Le 120 giornate di Sodoma* [1991], tr. it. Giuseppe De Col, con uno scritto di Georges Bataille, Milano, ES, 2012, p. 73.

« Guarda, Françon, » mi dice estraendo un cazzo mostruoso che per poco non mi fece svenire dallo spavento « guarda, bambina mia » continuò masturbandosi « hai mai visto una cosa simile ? È quello che si chiama un cazzo, piccola mia, sì un cazzo... Serve a fottere, e quella cosa che vedrai colare tra poco, è il seme da cui sei nata. L'ho mostrato a tua sorella, lo faccio vedere a tutte le bambine della tua età ; portamene, portamene, fai come tua sorella che me ne ha fatte conoscere più di venti. Mostrerò loro il cazzo e farò schizzar loro lo sperma in faccia... È la mia passione, bambina mia, non ne ho altre... ti faccio vedere ». E mi sentii coperta da una rugiada bianca che mi sporcò tutta ; qualche goccia mi era schizzata anche negli occhi, perché la mia testolina si trovava proprio all'altezza dei bottoni dei suoi pantaloni. Laurent intanto gesticolava « Ah ! che bello sperma... che bello sperma vien fuori, » gridava « come ne sei tutta coperta ! ».

Sade, *Le centoventi giornate di Sodoma* [Newton Compton, 1978], éd. Gianni Nicoletti, La Spezia, Fratelli Melita, 1981, p. 86.

« Toh, Françon » mi disse, tirando fuori dalle brache un mostruoso arnese per cui credetti di cadere secca dallo spavento, « toh, bambina mia, continuava scrollando, hai mai visto nulla di simile ?... è quel che si chiama un bischero, piccola, sì, un bischero... Serve a fottere, e quel che fra poco vedrai, che tra poco colerà, è la semenza con la quale sei fatta. L'ho fatto vedere a tua sorella, lo faccio vedere a tutte le piccole della tua età ; portamene,

portamene, fa come tua sorella che me ne ha fatte conoscere più di venti... mostrerò loro il bischero e farò saltare loro in faccia la mia semenza... È la mia passione, bambina mia, non ne ho altre... ti faccio vedere ». E in quel momento mi sentii ricoperta da una rugiada bianca che mi macchiò tutta e di cui alcune gocce mi erano schizzate fin negli occhi, perché la mia testina si trovava all'altezza giusta dei bottoni delle sue brache. Intanto Laurent gesticolava, « Ah ! che bello sperma... quanto ne perdo, esclamava ; come ne sei tutta coperta ! ».

D.A.F. de Sade, *Le 120 giornate di Sodoma o la scuola del libertinaggio*, éd. Marco Cavalli, Milano, Rizzoli, 2014, p. 80.

« Toh, Françon, » mi disse estraendo dai calzoni un cazzo talmente colossale da farmi temere che sarei svenuta dallo spavento « guarda, bambina mia, » proseguiva, masturbandosi, « hai mai visto niente di simile a questo ?... È quel che si chiama un cazzo, piccola mia. Sì, un cazzo... Serve a scopare, e quello che vedrai fuoriuscire tra poco è il seme con cui sei stata fatta. L'ho fatto vedere a tua sorella, lo faccio vedere a tutte le ragazzine della tua età. Portamene, portamene, fa' come tua sorella, che me ne ha fatte conoscere più di venti... Gli mostrerò il cazzo e gli farò schizzare in faccia la sborra... È la mia passione, bambina mia, non ne ho altre... e lo vedrai ». E in quell'istante mi sentii ricoprire da una rugiada bianca che mi macchiò tutta ; qualche goccia mi era schizzata fino agli occhi, perché la mia testolina si trovava proprio all'altezza dell'abbottonatura dei calzoni di Laurent. Lui intanto gesticolava « Ah, che sborrare... che sborrare mi faccio » esclamava. « Sei bagnata fradicia ! ».

Marqués de Sade, *Las 120 jornadas de Sodoma [2006], o la escuela del libertinaje*, éd. Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 2015, p. 131-132.

« Mira Françon, mira, hija mía, me dice, sacando de sus calzones una polla tan monstruosa que pensé que iba a caerme de espalda de susto, mira, hija mía, - él seguía menéandosela - ¿ Has visto alguna vez algo parecido ?... Es lo que se llama una polla, pequeña, sí, una polla... Sirve para joder, y lo que vas a ver, lo que va a chorrear ahora mismo, es la semilla con que tú fuiste hecha. Se lo he enseñado a tu hermana, se lo enseno a todas las niñas de tu edad. Traemelas, traemelas, haz como tu hermana que me ha hecho conocer más de veinte... Les enseñaré mi polla y les salpicaré la cara con la leche... Esa es mi pasión, hija mía, no tengo otra... ahora verás ». Y al mismo tiempo me sentí totalmente cubierta por un rocío blanco que me manchó por completo, algunas de cuyas gotas me habían saltado a los ojos porque mi cabeza se encontraba justo a la altura de los botones de su calzón. Mientras, Laurent gritaba. « ¡ Ay, qué buena leche !... ¡ que buena leche pierdo !, exclamaba ; ¡ mira cómo te he cubierto con ella ! ».

Sade, *Los 120 días de Sodoma*, tr. esp. Baronesa de Convit, éd. et illustrations de M. Angél Martín, Madrid, Reino de Cordelia, 2012, p. 57.

« Mira, Françon, hija mía - me dice sacando una polla tan monstruosa de su pantalón que pensé que iba a caerme de espaldas de susto - mira hija mía - continuaba mientras se meneaba - has visto alguna vez algo parecido... es lo que llaman polla, hija mía, sí, una polla... que sirve para follar, y lo que vas a ver, que se va a correr enseguida, es el semen con el que estás hecha. Se lo he enseñado a tu hermana, se lo he mostrado a todas las jovencitas de tu edad. Tráemelas, tráemelas, haz como tu hermana, que me ha conseguido a más de veinte... Les enseñaré la polla y les salpicaré la cara con semen. Es mi pasión, mi niña, no tengo ninguna otra ». Y en ese instante, me sentí cubierta de un rocío blanco que

me mancho por completo y del que algunas gotas me saltaron hasta los ojos, porque mi cabecita se encontraba a la altura de los botones de su bragueta. Sin embargo, Laurent gesticulaba : « Ah hermoso semen... el hermoso semen que pierdo – gritaba –, mira cómo te cubre ».

The Marquis de Sade, *120 days of Sodoma*, tr. an. Thomas Wynn et Will McMorran, London, Penguin Classics, 2016, p. 72-73.

« Look, Françon, » [he] says to me, taking from his breeches a monstrous prick that almost bowled me over backwards with fear. « Look, my child, » he continued as he friggèd himself, « have you ever seen the likes of this before...? It's what we call a prick, my little one, yes, a prick... it's used for fucking, and what you're about to see, what will soon flow, is the semen with which you're made – I showed it to your sister, I show it to all the little girls your age: bring me more, bring me more, be like your sister who's introduced me to more than twenty ... I'll show them my prick and make my come fly in their faces ... That is my passion, my child, I have no other... and you shall see it. » And at that moment I found myself completely covered with a white dew that stuck to me all over and some drops of which had flown up into my eyes, as my little head was at the same height as the buttons on his breeches. Meanwhile, Laurent was gesticulating – « Oh, the beautiful come... the beautiful come I spill, » he exclaimed, « look how covered in it you are! »

De Sade [sic], *Le 120 giornate di Sodoma ovvero la scuola del libertinaggio*, tr. Adriana Klyngly, Torino, Dellavalle, 1970, t. 1, p. 184-185.

Ed ora Durcet, infiammato dal racconto, come il vecchio prete, desiderò succhiare un ano qualsiasi, purché non fosse quello di una ragazza. Chiamò Hyacinte, che di tutti gli piaceva di più. Mise in posa il ragazzetto, gli baciò il deretano, gli masturbò il pene e lo succhiò. Dai brividi nervosi del suo corpo e dai tremiti che parevano annunciare la sua eiaculazione, si pensò che il piccolo pene cattivello, masturbato da Aline come meglio sapeva, si decidesse finalmente a far sgorgare il suo seme, ma non fu così. Era raro che il finanziere si separasse dal proprio sperma ; semplicemente non poteva o non voleva irrigidirsi. Tutti suggeriscono di sostituire Hyacinte con Céladon, ma anche questo tentativo risultò inutile e solamente il rintoccare opportuno della campana che annunciava la cena, riuscì a salvare l'onore del banchiere.

D.A.F. de Sade, *Le 120 giornate di Sodoma*, ed. Angelo Fiocchi, con una introduzione di Roland Barthes, Milano, Guanda, 1977, p. 160.

A questo punto Durcet, eccitato dal racconto, volle imitare il vecchio abate, leccando il buco di un culo, e però non di una ragazza. Fa venire Hyacinte, il suo prediletto, lo sistema, gli bacia il culo, lo masturba... Dal tremito nervoso e dallo spasimo che in lui sempre preannuncia l'orgasmo tutti sono certi che il suo piccolo, laido membro, masturbato da Aline con impegno, stia per spandere il suo seme, ma il finanziere non è prodigo di sperma e inoltre non gli tira. Si propone di cambiargli soggetto, si offre Céladon, senza che si verifichi alcun miglioramento. Il suonare festoso della campana che annunciava la cena salvò l'onore del finanziere.

Sade, *Le centoventi giornate di Sodoma* [Newton Compton, 1978], a cura di Gianni Nicoletti, La Spezia, Fratelli Melita, 1981, p. 119.

E qui Durcet, che il racconto aveva infiammato, volle, come il vecchio prete, succhiare il buco di un culo, ma non quello di una ragazza. Chiama Hyacinthe : era quello che fra tutti

gli piaceva di più. Lo sistema, gli bacia il culo, gli scrolla il bischero, manipola l'ano. Al tremito dei nervi, allo spasmo che precedeva sempre la sua scarica, pareva che quella brutta acciuga, che Aline scrollava di buzzo buono, dovesse finalmente vomitare semenza, ma il finanziere non era tanto prodigo : non rizzò nemmeno. Si pensa allora di cambiare oggetto, viene offerto Céladon ma senza fare un passo innanzi. Una felice campana annunciante la cena viene a salvar l'onore del finanziere.

D.A.F. de Sade, *Le 120 giornate di Sodoma* [1991], tr. di Giuseppe De Col, con uno scritto di Georges Bataille, Milano, ES, 2012, p. 106.

A questo punto Durcet, infiammato dal racconto, volle imitare il vecchio abate, succhiando il buco di un culo, e però non di una fanciulla. Fa venire Hyacinte, il suo prediletto. Lo sistema, gli bacia il culo, lo masturba, gli titilla il buco. Dal tremito nervoso e dallo spasimo che in lui sempre preannuncia la scarica, tutti sono certi che il suo piccolo, laido cazzo, masturbato da Aline con impegno, stia per vomitare il suo seme, ma il finanziere non è così prodigo di sperma, e neppure gli tira. Si propone di cambiargli soggetto, gli si offre Céladon, senza che si verifichi alcun miglioramento. Il suonare festoso della campana annunciante la cena salvò l'onore del finanziere.

D.A.F. de Sade, *Le 120 giornate di Sodoma o la scuola del libertinaggio*, a cura di Marco Cavalli, Milano, Rizzoli, 2014, p. 118.

A quel punto Durcet, eccitato dal racconto, volle succhiare il buco di un culo come il vecchio prete, ma non quello di una ragazza. Chiama Hyacinthe, che gli piaceva più di tutti. Lo mette in posizione, gli bacia il culo, gli masturba il cazzo, lo slingua. Dai tremiti e dagli spasimi che solitamente precedevano la sua sborrata, sembrò che il suo piccolo arnese spuntato, che Aline scuoteva con impegno, fosse sul punto di versare il seme, ma il finanziere non era affatto prodigo : non ebbe nemmeno l'erezione. Si decide allora di cambiare soggetto : gli viene presentato Céladon, ma la musica non cambia. A salvare l'onore del finanziere fu il suono provvidenziale della campana che annunciava la cena.

Marqués de Sade, *Las 120 jornadas de Sodoma* [2006], o *la escuela del libertinaje*, éd. Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 2015, p. 179-180.

En este punto Durcet, a quien este relato acababa de inflamar, quiso, como el viejo abate, chupar el agujero de un culo, pero no el de una muchacha. Llamen a Jacinto, de todos, era él que más le gustaba. Lo coloca, le besa el culo, le menea la polla, chupa. Por el estremecimiento de sus nervios, por el espasmo que siempre precedía al momento de correrse, se cree que su miserable pitorro, que Aline maneaba lo mejor que podía, iba por fin a vomitar su semilla, pero el financiero no era tan prodigo de su leche : ni siquiera se le empalmó. Se piensa en cambiarle el objeto, le ofrecen a Celedón, pero no adelantan nada. Una oportuna campana que anunciaba la cena vino a salvar el honor del financiero.

Sade, *Los 120 días de Sodoma*, tr. esp. Baronesa de Convit, éd. et illustrations de M. Angél Martín, Madrid, Reino de Cordelia, 2012, p. 88-89.

Aquí Durcet, a quien este relato había excitado, quiso, como el viejo cura, chupar el ojo de un culo, pero no el de una joven. Llama a Hyacinthe, el que más le gustaba de todos. Le coloca, le besa el culo, le menea la polla, resopla... parece que su pequeña y despreciable anchoa, que Aline sacudía como mejor podía, iba por fin a vomitar su semilla, pero el banquero no era tan pródigo con su semen. Ni siquiera se empalmó. Piensan en cambiarle de objeto, le ofrecen a Céladon y no hay progreso. Una feliz campana que anunciaba la cena vino a salvar el honor del banquero.

The Marquis de Sade, *120 days of Sodoma*, tr. an. Thomas Wynn et Will McMorran, London, Penguin Classics, 2016, p. 108-109.

Here Durcet, whom this tale had just inflamed, wanted like the old Abbé to suck an arsehole, but not that of a girl; he summons Hyacinthe, of all of them the one he liked best; he puts him in position, kisses his arse, frigs his prick, gamahuches him. From the quivering of his nerves, from the spasm that always preceded his coming, everyone thinks his vile little sprat, which Aline was tugging on as hard as she could, was finally about to disgorge its seed, but the financier was not so profligate with his sperm – he was not in the least bit hard. They come up with a change of objects: Céladon is offered but to no avail; a timely bell announcing supper comes to rescue the financier's honour...

## 2. *Er padre de li santi / Le père de tous les saints*

### a) Lexique

#### *Er padre de li santi*

Objets d'usage domestique : asta, attaccapanni, batocco, canaletto, catenaccio, cavola, cannella, chiavistello, manico, cavicchio, mocollo, pennarolo, stennarello, torciorecchio, turaccio, zeppa (16 lexèmes).

Végétaux, alimentation : bruggnolo, cetrolo, cucuzzola, gionco, mánnoia, maritozzo, asperge, nerchia, scafa, salame, sanguinaccio, sarciccia, torzo, pirolo (14).

Animaux : ciscio, inguilla, uccello (3).

Armes : arma, manganello, nerbo, tortore (4).

Personnification : bambino, guercio, Priapo (2).

Lexique de la navigation : canocchiale, scafa (2).

Lexique de la religion : padre de li santi, asperge ; mocollo (3).

Termes médicaux : asta, fallo, membro, verga, pene (5).

Termes d'origine onomatopéique ou enfantine : pipino, mi'-fratello-piccinino, uccello, ciscio (4).

Néologismes et locutions polyrhématiques : crescimmano, er mio, mi'-fratello-piccinino, pezzo-de-carne (4)

Expressions lexicalisées : cazzo, nerchia, membro, verga (4).

#### *Le père de tous les saints*

Objets d'usage domestique : raquette, chandelle, canal, cintre, chalumeau, fausset, battant, bouchon, ferrement, navette, perceuse (11 lexèmes).

Végétaux, alimentation : poireau, courgette, champignon, tronc, branchette, racine, friandise, saucisse, boudin, crapaudine, épine, cacahuète (12).

Animaux : poisson, chichi, coq de combat, anguille (4).

Armes : fouet, braquemart, gros bâton (3).

Personnification : exécuteur, cyclope, le terrible, mon petit frère, Priape (5).

Navigation : quille, mât, timon (3).

Religion : aspergès, cierge, père de tous les saints (3).

Termes médicaux : membre, verge, phallus, partie naturelle (4).

Termes d'origine onomatopéique ou enfantine : le mien, mon petit frère, palette, zizi, zigounette, ceci (6).

Néologismes et locutions polyrhématiques : pilon de chair, gros bâton, coq de combat,

bélier d'amour, mon petit frère (5).

Expressions lexicalisées : bite, cas, vit, zizi, callibistri (5).

## b) Glossaire de *Er padre de li santi*

Arma : l'acception commune d'« arme » possède plusieurs occurrences dans la littérature érotique de langue italienne. Chez Belli, le terme est aussi synonyme de « blason », « emblème ».

Asperge : ostensor, aspergès, mais aussi, plus rarement, asperge.

Asta : perche, barre. (*Canzona dei toccatori*, 42).

Attacapani : portemanteau.

Bambino : enfant, usage attesté depuis l'Antiquité et dans plusieurs littératures.

Batocco : battant (de cloche). On trouve l'italien « batocchio » chez Pietro Fortini (*Giornata de' novizi*, III, 20, 71).

Bruggnolo : mousseron, type de champignon. Le terme « fungo » est utilisé pour indiquer le pénis dans plusieurs textes littéraires et chansons populaires obscènes.

Canaletto : couloir « Écuelle ordinairement faite de bois, qui a, au lieu de fond, une pièce de linge par où on coule le lait en le tirant » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1835).

Canocchiale : télescope.

Catenaccio : cadenas.

Cavicchio : « plantoir », mais aussi « piquet ». Dans le corpus des *Sonetti*, il n'est utilisé que comme synonyme de phallus.

Cavola : robinet d'un tonneau. Jeu de mots avec l'italien « cavolo », « chou », utilisé pour désigner l'organe masculin.

Cazzo : terme commun à plusieurs parlers italiens.

Cannella : petit tube.

Cetrolo : concombre.

Chiavistello : verrou (Burchiello, *Sonetti*, 117 ; Pierre Arétin, *Sei giornate*, 35, 16). Très commun dans la littérature italienne.

Ciscio : oiseau.

Crescimmano : « monte-en-main », dans la traduction de Darbousset.

Cucuzzola : courgette.

Er mio : le mien.

Fallo : phallus.

Gionco : roseau.

Guercio : « aveugle » mais aussi « borgne », la forme italienne « cieco » est en usage chez Bembo.

Inguilla : anguille.

Manico : manche.

Mànnola : amende.

Manganello : gourdin.

Maritozzo : viennoiserie typique de la ville de Rome. En assonance aussi avec l'italien « marito », « mari » et rime pauvre avec « cazzo ».

Membro naturale : membre, partie naturel(le).

Priàpo : Priape.

Mmi'-fratello-piccinino : mon petit frère.

Moccolo : bougie, cierge.

Nerbo : martinet.

Nerchia : tige.

Pene : pénis, mais aussi peines.

Pennarolo : écrin.

Pezzo-de-carne : morceau de viande/chair.

Pirollo : cheville ; pieu ; fausset. Dans un contexte sexuel, le terme est déjà employé par Bandello (*Novelle*, II, 59).

Pipino : lexique familier ou enfantin, né probablement de la répétition de la première syllabe du français « pisser ».

Radica : racine.

Safa : coque, mais aussi gousse, cosse.

Salame : saucisson.

Sanguinaccio : boudin noir.

Sarciccia : saucisse.

Stennarello : rouleau à pâtisserie. Le terme revient aussi dans *Ragazzi di vita* de Pasolini (Torino, Einaudi, 1979, p. 33).

Torciorocchio : gros gourdin utilisé par les fermiers ou par les maréchaux-ferrants pour sauvegarder les animaux. C'est aussi l'ancien nom d'un gâteau de la ville de Pescara.

Tortore : assommoir.

Torzo : trognon.

Tturaccio : bouchon.

Uscello : oiseau.

Verga : verge.

Zeppa : fausset, mais aussi, en métrique, élément rajouté pour équilibrer la décompte des syllabes.

## NOTES

1. Restif de la Bretonne, « Préface de l'éditeur », dans Quevedo, *Le Fin-Matois, ou Histoire du grand-taquin*, tr. fr. Restif de la Bretonne, La Haie, s.n., 1776, t. I, p. IV.

2. Cf. J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994. Dans son ouvrage, Ladmiral définit comme « sourcière » une attitude traductologique restitutive, visant à respecter les particularités, même systémiques, de la langue de départ, et comme « cibliste » une opération qui consiste à privilégier le rapprochement aux habitudes de lecture de la langue-culture de destination sur le respect des traits formels de l'original.

3. C'est justement dans ce courant que s'inscrivent le *Théâtre espagnol* de Simon Nicolas Henri Linguet (1770) ainsi que la traduction intégrale du théâtre de Shakespeare dirigée par Pierre Letourneur (1776-1782).

4. Selon le commentaire d'un journaliste, à propos des *Bucoliques* de Millevoeye. Cf. S.N, *Le Spectateur français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, à la Librairie de la Société typographique, 1810, t. IX, p. 385.

5. « [Q]u'importe, nous avons toujours cru, et nous ne cesserons d'être persuadé, qu'il vaut mieux inventer, fût-on même faible, que de copier ou de traduire ». Sade, « Idée sur les romans » [1799], dans Id., *Les crimes de l'amour*, Bruxelles, Gay et Doucé, 1881, p. 133.

6. Cf. Y. Chevrel, A. Cointre et Y.-M. Tran-Gervat (dir.), *Histoire des traductions en langue française. XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, 1610-1815*, Lagrasse, Verdier, 2014 ; Y.-M. Tran-Gervat (dir.), *Traduire en français à l'âge classique. Génie national et génie de la langue*, Paris, Presses Universitaires Sorbonne nouvelle, 2014, qui réunit des articles de théorie, histoire et critique de la traduction.

7. Cf. L. Hunt, *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity*, New York, Zone Books, 1993, p. 301-339.

8. Je me réfère au projet éditorial *Romanzieri libertini* (Milano, Bompiani, à paraître), dirigé par Francesco Fiorentino, et aux discussions avec l'équipe de recherche.
9. Pour une synthèse sur les divers objets et orientations de la discipline, cf. F.-R. Dubois, *Introduction aux porn studies*, [Bruxelles], Les Impressions nouvelles, 2014 et M.-A. Paveau, F. Perea (dir.), « La pornographie et ses discours », *Questions de communication*, 26, 2015.
10. P. P. Boulanger, « Introduction », dans Id. (dir.), *Traduire le texte érotique*, Montréal, Figura, 2013, p. 9-16.
11. G. Mayné, *Pornographie, violence, obscène, érotisme*, Paris, Descartes et Cie, 2001, p. 26-27.
12. R. Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003, p. 23.
13. Cf. G. Brulotte, *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*, Les Presses Université Laval, 1998, p. 5-6.
14. Cité dans R. Ogien, *op. cit.*, p. 23.
15. F.-R. Dubois, *op. cit.*, p. 17-18.
16. P. Nagy, *Libertinage et révolution*, Paris, Gallimard, 1975, p. 47-48.
17. Comme le souligne Jean-Christophe Abramovici, la violence verbale et le recours à des images sexuellement explicites font partie de l'évolution du libertinage qui se tourne, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, vers une production franchement obscène. Cf. J.-C. Abramovici « Libertin », dans M. Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, p. 648-651.
18. Cf. respectivement Zoom, 125, 1985, « Sexe et fantasme n° 2 » et Nekosai, *Porno chic*, s.l., Ragage, 2006.
19. Je pense par exemple à Restif de La Bretonne, dont l'œuvre est publiée aussi bien dans des collections de littérature de genre que dans des éditions scientifiques ou grand public.
20. Par exemple les recueils de morceaux choisis aux titres souvent provocateurs, qui contiennent des textes explicites connus ou peu connus des grands auteurs du canon littéraire. Voir, entre autres, F. Spengler, *Anthologie littéraire de la fellation*, Paris, Éditions Blanche, 2011, présentant plus de soixante extraits tirés des auteurs les plus disparates.
21. Cf. G. Molinié, *op. cit.*, p. 22-23. Ce qui abolirait idéalement toute différence entre pornographie et art : « Tout art est langage ; et tout langage (verbal comme non verbal) est artisanal, c'est-à-dire peut-être vécu (produit, reçu) à des conditions sémiotiques spéciales qui le font fonctionner à régime artistisé, en tant qu'art », *Ibid.*, p. 48.
22. Cf. P. Baudry, *La pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 47-50.
23. R. Tio Bellido, « La pornographie clap 2 », dans AA. VV., *Sous-titrée X, la pornographie entre image et propos*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 13. Cf. aussi G. Molinié, *op. cit.*, p. 73 : « L'essence du pornographique est attachée à la présentification de la scénographie du sexuel humain comme sexuel et comme humain, dans les figures les plus fantasmagoriques d'un jouir de l'au-delà de la jouissance, d'un sur-jouir en tant que vivre extatique ».
24. Cf. F.-R. Dubois, *op. cit.*, p. 20.
25. Cf. F. Attwood et C. Smith, « Porn studies : an introduction », dans *Porn studies*, 4, 1, 2014, URL : <<http://www.tandfonline.com/toc/rprn20/1/4>>, consulté le 23/11/2016. La rédaction de la revue *Krypton* (Université de Rome III, URL : <<http://ojs.romatrepress.uniroma3.it/index.php/krypton/>>, consulté le 23/11/2016) est en train de préparer un numéro spécial sur la pornographie prévu pour 2017.
26. G. Molinié, *op. cit.*, p. 11.
27. Cf. D. Maingueneau, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 21-30 (p. 25 pour la citation).
28. Je pense notamment à la production d'images et « iconotextes » à caractère porno-politique de la modernité européenne, mais la *performace* espagnole contemporaine utilise aussi des dispositifs sémiotiques comparables. Cf. P. Wagner, *Reading iconotexts: from Swift to the French Revolution*, London, Reaktion books, 1995 et T. Sentamas « Critique, plaisir et désir. Libido et pratiques artistiques sur la scène espagnole contemporaine », dans M. Plana, F. Sounac (dir.),

*Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, p. 45-55. Ce genre de productions s'apparente également à ce qu'Ogien définit comme la « nature dérisoire » de la représentation de la sexualité, que l'on ne peut évacuer de l'univers pornographique. Cf. R. Ogien, *op. cit.*, p. 30.

29. *Ibid.*, p. 49. Dans le titre du recueil édité par Boulanger, l'emploi de l'adjectif « érotique » comme synonyme de « pornographique », selon l'acception étendue du terme formalisée par Ogien, confirme cette tendance généralisée.

30. Cf. P. Baudry, « Rhétorique X », dans *Sous-titrée X*, cit., p. 17-22.

31. Cf. F.-R. Dubois, *op. cit.*, p. 20.

32. L. S. Mercier, *Paris pendant la Révolution : 1789-1798, ou le nouveau Paris*, Brunswick [Paris], chez les principaux libraires, 1800, t. I, p. 88.

33. Cf. T. Carlyle, *The French Revolution*, Leipzig, Tauchnitz, 1851, vol. 3, p. 38. Ici comme ailleurs dans ce travail, sauf indication différente, c'est moi qui traduis.

34. L. S. Mercier, cité en français dans *ibid.* p. 131 (cf. L. S. Mercier, *Paris pendant la Révolution*, cit., t. VI, p. 138 : « TOUT EST OPTIQUE / Ou jeu d'optique »).

35. G. Molinié, *op. cit.*, p. 15.

36. Michel Delon rapporte une anecdote parue dans le *Spectateur du nord* (décembre 1797), d'après laquelle Robespierre et ses collaborateurs, fatigués par les horreurs commises, « allaient lire quelques pages de *Justine* et revenaient signer » les ordres d'emprisonnement et les condamnations à mort, ce qui montre pour le moins que le rapport entre l'œuvre de Sade et la violence de la Terreur était déjà évident aux yeux de quelques contemporains. Cf. M. Delon, « Introduction », dans Sade, *Œuvres*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. I, p. XXXIII-XXXIV.

37. Cf. J. Y. Tadié, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978.

38. Cf. M. Mitarcă, « Voice-over, music, diegetic sound and pornography », *Porn studies*, II, 1, 2015, URL: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/23268743.2014.995952?journalCode=rprn20>>, consulté le 23/11/2016.

39. M.-A. Paveau, *Le discours pornographique*, Paris, La Musardine, 2014, *passim*.

40. L. Magno, « Transmission » dans [M. M.], *Margot.monmodele.com*, Paris, Questions théoriques, 2011, p. II-III. De même que la présence d'un lecteur est postulée comme nécessaire par certains théoriciens pour qu'il y ait de la textualité, cf. S. Fish, « Literature in the reader : affective stylistics » dans *New Literary History*, 1970, p. 123-162.

41. J.-M. Goulemont, « Préface », dans *Cahiers d'histoire culturelle*, 5, Université de Tours, 1999, « De l'obsène et de la pornographie comme objets d'études », p. 4.

42. G. Molinié, *op. cit.*, p. 51-52.

43. *Ibid.*, p. 70.

44. Cf. P. Baudry, *La pornographie et ses images*, cit., p. 47-48.

45. Cf. L. de Sutter, *Contre l'érotisme*, Paris, La Musardine, 2011, p. 56-57.

46. R. Ogien, *op. cit.*, p. 48.

47. M.-A. Paveau, *op. cit.*, p. 214-216; P.-P., Boulanger, « Introduction », dans *Traduire le texte érotique*, cit., p. 9-11.

48. C'est-à-dire l'élément « d'une architecture de termes à faible degré de technicité » qui assurent néanmoins l'homogénéité du « registre », cf. L. Serianni, *Un treno di sinonimi. I medici e le parole : percorsi linguistici nel passato e nel presente*, Milano, Garzanti, 2005, p. 28.

49. Pour une vue d'ensemble sur les théories et les pratiques de la traduction des langues de spécialité, cf. F. Scarpa, *La traduzione specializzata. Un approccio didattico professionale*, Milano, Hoepli, 2008.

50. Cf. E. A. Nida, *Toward a science of translating, with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964 ; T. De Mauro, « Sette forme di adeguatezza della traduzione » dans *Id.*, *Capire le parole*, Roma-Bari, Laterza, 1994, p. 81-106. Nous préférons ici

le terme « adéquation » utilisé par De Mauro à celui d'« équivalence » souvent adopté par Nida dans son ouvrage.

51. Cf. E. A. Nida, *op. cit.*, *passim*.

52. On n'est pas loin de la typologie des traductions élaborée par Catford, qui fonde son idée d'« équivalence traductionnelle » sur l'adéquation situationnelle de l'énoncé traduit et qui fait la distinction entre traduction restreinte, traduction partielle et traduction totale. Cf. J. C. Catford, *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*, Londres, Oxford University Press, 1965, p. 49 et 93.

53. D'après Even-Zohar, au sein du polysystème littérature, le rapport culture dominante/culture dominée s'inverse lorsqu'on a à faire aux littératures des cultures dites « faibles », ou bien dans le cas des littératures « jeunes » ou en formation, et notamment à l'époque d'une « crise esthétique » : c'est à ce moment que la littérature étrangère tend à envahir, d'une manière presque physiologique, l'espace creux laissé par la littérature nationale pour en combler les lacunes. Cf. I. Even-Zohar, *Polysystem studies*, Durham, Duke University Press, 1990, *passim*.

54. La notion de littérature comme système apparaît dans les travaux de Tynjanov et Jakobson dès la fin des années 1920. Sur la théorie du système et de l'évolution littéraire élaborée par les formalistes et son application à la traduction, cf. L. Hermans *Translation in systems: descriptive and system-oriented approaches explained*, London/New York, Routledge, 2014, p. 103-105.

55. E. L. James n'est pas Sade, mais ses *best-sellers* partagent des caractéristiques stylistiques avec l'œuvre du Marquis, même si leurs discours pornographiques n'ont pas les mêmes implications philosophiques.

56. Cf. J. N. Vuarnet, *Le joli temps. Philosophes et artistes sous la Régence de Louis XV. 1715-1774*, Paris, Hatier, 1990, p. XXXIX.

57. R. Ogien, *op. cit.*, p. 28.

58. Sade, *La philosophie dans le boudoir*, dans *Œuvres*, cit., t. III, p. 18, c'est moi qui souligne.

59. Les actes du colloque organisé par Philippe Roger (CNRS, EHESS), Martin Rueff (UNIGE) et Fabrice Brandli (UNIGE) consacré aux « Langues de Sade » (27-28 février 2015) sont en cours de publication. Pour des éclaircissements récents sur le fonctionnement de la narration sadienne, cf. J.-C. Amramovici, *Encre de sang. Sade écrivain*, Paris, Classiques Garnier, 2013 et « Le point sur » du numéro 5 (2015) de la présente revue, consacré à Sade conteur (articles de M. Delon, F. Fiorentino et G. Iotti), URL : <<https://rief.revues.org/1006>>.

60. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 11, 137.

61. P. Roger, *Sade. La philosophie dans le pressoir*, Paris, Grasset, 1976, p. 190.

62. Ibidem.

63. B. Didier, *Sade. Une écriture du désir*, Paris, Denoël, 1976, p. 193. Comme le souligne Patrick Wald Lasowski à propos de l'ensemble des discours pornographiques du siècle des Lumières, les vulgarités si fièrement exhibées ne sont pas les instruments d'une vide et obsessionnelle « recherche du plaisir », mais elles sont encore, et notamment chez Sade, « un geste d'outrage et de provocation à l'encontre du Ciel ». Cf. P. W. Lasowski, « Préface », dans *Romanciers libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, t. I, p. VIII.

64. T. Wynn, *Sade's theatre: pleasure, vision, masochism*, Oxford, Voltaire Foundation, « SVEC », 2007, p. 139.

65. R. Barthes, *op. cit.* p. 132 ; Y. Belaval, « Préface », dans Sade, *La philosophie dans le boudoir*, éd. Y. Belaval, Paris, Gallimard, 1976, p. 16 ; P. Baudry, *La pornographie et ses images*, cit., p. 290.

66. R. Barthes, *op. cit.*, p. 38. Sur le rapport entre Sade, les sciences et la langue, cf. A. Paschoud, A. Wenger (dir.), *Sade. Sciences, savoir et invention romanesque*, Paris, Hermann, 2012 ; M. Kozul, « Sade and the medical sciences : pathophysiology of the novel » et W. McMorran, « The Marquis, the monster and the scientist : Sade, sexology and criticism », dans K. Parker, N. Scippa (dir.), *Sade's sensibilities*, Lewinsburg, Bucknell University Press, 2015, p. 141-168 ; 169-194.

67. C. V. Michael, *Sade. His ethics and rhetoric*, New York, Peter Lang, 1989.

68. Sade, *Œuvres*, cit., t. I. Toutes les références sont tirées de cette édition.
69. F.-R. Dubois, *op. cit.*, p. 23-24.
70. P. Cazenove, « Traduire Sade », dans P.-P. Boulanger, *op. cit.*, p. 237.
71. W. Spurlin, « Queering Translation », dans *A Companion to Translation Studies*, éd. S. Bermann et C. Porter, Chichester, Wiley Blackwell, 2014, p. 305.
72. L'alternance entre 120 en chiffre et cent vingt en lettres dans les différentes éditions a été respectée.
73. R. F. O'Reilly, « Language and the transcendent subject in three works of the marquis de Sade : *Les Cent vingt journées de Sodome*, *La philosophie dans le boudoir*, and *Justine* », *SVEC*, 249, 1987, p. 399-406.
74. Pour une analyse linguistique et structurelle de la scène, cf. Y. Rinon, *Sadian Reflections*, New Jersey, Fairleigh Dickinson Univ Press, 2005, p. 35-40.
75. De Sade [sic], *Le 120 giornate di Sodoma ovvero la scuola del libertinaggio*, tr. A. Klyngly, Torino, Dellavalle, 1970, t. I, p. 117-118.
76. En Orient, l'œuvre de Sade avait posé les mêmes problèmes à une époque très proche : au Japon par exemple, la première traduction de *l'Histoire de Juliette* (1960) par Shibusawa Tatsuhiko coûta une amende de 70000 yens à son traducteur après trois degrés de jugement pour un procès qui a duré à peu près trois ans. Cf. S. Kazuhiko, « La lecture de Sade au Japon : la question de l'obscénité dans le procès Shibusawa/Ishii (1961) », dans N. Scippa (dir.), *Lire Sade*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 335-344.
77. Cf. Sade, *Le centoventi giornate di Sodoma* [Newton Compton, 1978], éd. G. Nicoletti, La Spezia, Fratelli Melita, 1981, p. 119, p. 16-18. Sur les réflexions des traducteurs italiens de Sade, cf. D. Galligani « La réception italienne de Sade : quelques introductions d'écrivains à ses traductions », dans *Les langues de Sade*, cit.
78. Cf. *supra*.
79. Voir, entre autres, *l'Introduzione* de S. Moravia dans *La Mettrie, Opere filosofiche*, Roma-Bari, Laterza, 1992 et S. Moravia, « Dall'"homme machine" all'"homme sensible". Meccanicismo, animismo e vitalismo nel secolo XVIII », *Belfagor*, XXIX, VI (1974), p. 633-647.
80. M. Delon, « Le corps sadien », *Europe*, 835-836, (1990), p. 28.
81. Sur les notions d'intertextualité « locale » et « globale », cf. A. Bernardelli, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
82. Cf. J. Deprun, « Sade philosophe » dans Sade, *Œuvres*, cit., t. I, p. LIX-LXIX.
83. Cf. C. Vulpillières, « Ses ancêtres, les pornographes », *Europe*, 835-836, (1990), p. 54-65.
84. Cf. W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, dans *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, éd. T. W. Adorno et G. Scholem, t. IV, vol. 1, p. 9.
85. On pourrait définir la version de la Baronne comme une « tradaptation », selon le terme employé par Jean Delisle à propos de la traduction d'œuvres dramatiques. Cf. J. Delisle, « Dans les coulisses de l'adaptation théâtrale », *Circuit*, 12 (1986), p. 3-8.
86. Sade, *Los 120 días de Sodoma*, tr. esp. Baronesa de Convit, éd. et illustrations de M. Angél Martín, Madrid, Reino de Cordelia, 2012, p. 88-89.
87. Cf. *infra*.
88. J'emprunte ici la terminologie de William Labov, qui définit les stéréotypes comme des variantes qui changent en fonction du style mais qui demeurent néanmoins « socialement marquées ». Cf. W. Labov, *Sociolinguistic patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972, p. 179-180.
89. Cf. l'annexe.
90. M. Delon, *Notice des Cent vingt journées de Sodome*, dans Sade, *Œuvres*, cit., p. 1132.
91. Cf. T. Le Nouvel, *Le doublage*, Paris, Éditions Eyrolles, 2011, p. 14.
92. Cf. P. P. Pasolini, *Volgar'eloquio*, éd. A. Piromalli et D. Scafoglio, Napoli, Athena, 1976, p. 73.
93. Sur cette traduction, cf. l'article de Will McMorran dans *Les langues de Sade*, cit.

94. Note des traducteurs : « According to the OED, the French term *gamahucher*, signifying oral sex in general and cunnilingus in particular, was first used in 1783 ; that year saw the publication of Mirabeau's *My Conversion or the libertine of quality*, in which that word does indeed appear » [« D'après l'Oxford English Dictionary, le terme français *gamahucher*, indiquant de manière générale le sexe oral et notamment le cunnilingus, a été utilisé pour la première fois en 1783, année de la publication de *Ma conversion ou le Libertin de qualité* de Mirabeau »].
95. The Marquis de Sade, *120 days of Sodoma*, tr. angl. T. Wynn et W. McMorran, London, Penguin Classics, 2016, p. 108-109.
96. Sur les différences systémiques entre anglais et français en perspective traductologique, cf. J. P. Vinay, J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais, méthode de traduction*, Paris, Didier, 1958.
97. M. Gaillard, *Le langage de l'obscénité : étude stylistique des romans de D. A. F. de Sade : « Les Cent vingt journées de Sodome », les trois « Justine » et « Histoire de Juliette »*, Paris, Champion, 2006.
98. « Cette beauté [...] enflamme nos parties naturelles », lit-on par exemple dans *La Génération de l'homme, ou Tableau de l'amour conjugal* (Londres, s.n., 1751, t. I, p. 454) du docteur Nicholas Venette, pour citer un exemple connu.
99. Cf. l'annexe.
100. Cf. G. Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
101. Dans le marché de l'édition italienne, on trouve également au moins un exemple d'actualisation d'une traduction préexistante : la version d'Angelo Fiocchi (1977), particulièrement attentive au registre bas des syntagmes ouvertement pornographiques, est systématiquement reprise et mise à jour par Giuseppe De Col (1991), qui en reproduit presque entièrement les choix lexicaux. Cf. aussi l'annexe.
102. J.-C. Amramovici, *Encre de sang*, cit., p. 11.
103. Sur la distinction entre fidélité aux « mots » et à la « lettre », cf. A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, *passim*.
104. Édition de référence pour cette traduction : G. G. Belli, *Poesie romanesche*, éd. R. Vighi, Roma, Libreria dello Stato, 1988-2003, vol. 3.
105. J'ai essayé de compenser l'accent mineur de l'hendécasyllabe par l'emploi du rejet à l'hémistiche dans la forme polyrhématique : « cacahuète, mon 'tit // frère, et ceci ».
106. Vers 1820 (datation du poème *A Pippo de R.*) Belli signe ses ouvrages « Peppe er tosto » (Joseph le bien dur). À partir de février 1830, ce sera « der medemo », à lire donc : « du même Joseph le bien dur ».
107. Cf. *infra*.
108. S. Rosa, « La Poesia. Satira III », dans *Satire di Salvatore Rosa con le note d'Anton Maria Salvini*, Amsterdam, s.n., 1810, p. 106, italique dans le texte. Traduction : « À quoi bon frapper autant d'ignominie et protester incessamment si la plume est obscène mais le cœur est chaste ? ». Cf. aussi *infra*.
109. Cf. *Studi belliani* [Atti del primo convegno di studi belliani e contributi vari pubblicati con la collaborazione dell'Istituto di studi romani a cura del Comune di Roma, Roma, 16-18 dicembre 1963], Roma, C. Colombo, 1965, p. 643-657 et P. Gibellini, « Postille al Belli transalpino », dans G. G. Belli *romano, italiano ed europeo : atti del II Convegno internazionale di studi belliani*, Roma, 12-15 novembre 1984, éd. R. Merolla, Roma, Bonacci, 1985, p. 182-187.
110. G. G. Belli, *Sonnets romains*, tr. fr. F. Darbousset, Paris, G. Chambelland, 1973, p. 37 pour le poème en question. Comme le montre Pietro Gibellini (*Belli oltre frontiera*, Roma, Bonacci, p. 13-97), les autres traductions existantes sont plutôt des versions littérales insérées dans des études concernant Belli ou la poésie dialectale romaine. Cinq de ses sonnets (*Li gusti*, *Le donne de qui*, *Li pericoli der temporale*, *La famija poverella*, *Er merito*) avaient déjà été publiés en traduction française dans l'anthologie *La poésie italienne*, éd. A. Monjo, Paris, Seghers, 1964, p. 353-357, cf. aussi P. Gibellini, « Postille al Belli transalpino », cit., p. 182-187. Jean-Charles Vegliante a

récemment publié en ligne sa nouvelle traduction d'une anthologie de sonnets belliens mais son recueil ne contient pas *Er padre de li santi*, cf. *Venticinque sonetti e quarcosa... in francese* [2015], consulté le 23/11/2016, URL : <<http://circe.univ-paris3.fr/Sonnets-Belli.pdf>>.

111. La dialectologie moderne définit en effet le dialecte comme un code linguistique entièrement « autonome », quoique socialement « subordonné à une langue supraterritoriale », Cf. F. Fanciullo, *Prima lezione di dialettologia*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 9 ; cf. aussi G. Berruto, *Fondamenti di sociolinguistica*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 180-191, qui met en relief l'absence d'une véritable distinction formelle entre le fonctionnement des langues nationales et celui des dialectes. Sur le rapport entre romain et italien à l'époque de Belli, cf. L. Serianni, *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 139-146.

112. Sur la notion de changement de code, cf. J. J. Gumperz, *Discourse strategies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 59.

113. Cf. F. Deloffre, « Burlesques et paysanneries. Étude sur l'introduction du patois parisien dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 9, 1957, p. 250-270. Une solution efficace et souvent adoptée pour rendre l'effet provoqué par ce type de juxtaposition dans les traductions de textes littéraires du français en italien est justement l'alternance de l'italien au dialecte. Cf. par exemple la version de *Dom Juan* due aux soins de Delia Gambelli et Dario Fo, où les traducteurs ont eu recours au dialecte de Naples (Molière, *Don Giovanni*, tr. It. D. Fo, D. Gambelli, Venezia, Marsilio, 2003) ou celle de sa réécriture par Thomas Corneille, où Giancarlo Peris a traduit le « patois parisien » en utilisant le dialecte de Civitavecchia, ville maritime non lointaine de Rome (cf. T. Corneille, *Il Convitato di Pietra*, éd. A. Laserra, Enna, Euno, 2016).

114. Cf. F. Fanciullo, *op. cit.*, p. 60-61. Pour un aperçu historique du romain littéraire jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, cf. M. Teodonio (éd.), *La letteratura romanesca. Antologia di testi dalla fine del Cinquecento al 1870*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

115. Pour une synthèse sur la langue de Belli, cf. « Lingua e dialetto », dans *G. G. Belli romano, italiano ed europeo*, cit., p. 241-311.

116. Cf. P. D'Achille, C. Giovanardi, *Dal Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Roma, Carocci, 2001, *passim*.

117. Voir, entre autres, G. G. Belli, *I Sonetti*, introduction par C. Muscetta, éd. M. T. Lanza, Milano, Feltrinelli, 1965, vol. II, p. 596-597, Id. *Sonetti erotici e meditativi*, ed. P. Gibellini, Milano, Adelphi, 2012, p. 163-164.

118. Cf. F. Darbousset, « Per una traduzione mimetica », dans *G. G. Belli romano, italiano ed europeo*, cit., p. 213.

119. Cf. E. Etkind, *Un Art en crise : essai de poétique de la traduction poétique*, tr. fr. W. Troubetzkoy, Lausanne, l'Âge d'homme, 1982, p. 20-27.

120. A. Berman, *op. cit.*, p. 141.

121. P. Gibellini, « Motivo romantico, motivo antico », dans *G. G. Belli, Sonetti erotici e meditativi*, cit., p. 17.

122. M. Teodonio, *Introduzione a Belli*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 96.

123. Cf. Id., *Vita di Belli*, Roma, Castelvechi, 2015, p. 163. Ce qui rapproche l'œuvre de Belli de la lecture de Sade réalisée par Pasolini. L'artiste italien insiste en effet sur la nature métaphorique des dynamiques de soumission et domination des corps, dont il accentue la signification politique et qu'il met au service de sa critique sociale. Cf. son interview sur *Salò* du 9 mai 1975, due aux soins à Caro A. Giovetti du quotidien *Il giorno*. Cf. aussi son auto-interview parue dans *Il Corriere della sera* (25 mars 1975), où il définit le « sexe » de *Salò* comme « une métaphore du rapport du pouvoir aux personnes communes » selon ce que « Marx appelle la réduction de la personne à un objet de marchandise ».

124. M. Teodonio, *Introduzione a Belli*, cit., p. 98.

125. G. G. Belli, *Poesie romanesche*, cit., t. I, p. 19, cf. aussi *supra*. Traduction : « À quoi bon frapper autant d'ignominie et protester incessamment si la langue est obscène mais le cœur est chaste ? ».

126. Le *romanesco* de Belli est un système linguistique qui se modifie et se module selon les dimensions de la variation sociolinguistique, ce qui montre encore une fois l'impossibilité de distinguer de manière nette entre les notions de langue et de dialecte sur une base uniquement linguistique. Sur la notion de variation, Cf. G. Berruto, *op. cit.*, p. 123-168.

127. Notamment le t. X des *Poesie romanesche* (cit.), contenant un *rimario*, un lexique et un dictionnaire préparés avec la collaboration de R. Incarbone Giornetti ; G. Vaccaro, *Vocabolario romanesco belliano e italiano-romanesco : etimologico, lessicale, grammaticale, fraseologico, dei proverbi e modi proverbiali, dei sinonimi e degli opposti*, Roma, Romana libri alfabeto, 1969 ; F. Albano Leoni, *Concordanze belliane : con lista alfabetica, lista di frequenza, lista inversa e rimario*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1970-1972 ; G. Carpaneto, L. Torini, *Dizionario italiano-romanesco*, Roma, Pagine, 2003 ; V. Boggione, G. Casalengo, *Dizionario storico del lessico erotico italiano*, Milano, Longanesi, 1996, ainsi que la version numérique (consultée le 23/11/2016, URL : <[http://www.intratext.com/ixt/ita1554/\\_INDEX.HTM](http://www.intratext.com/ixt/ita1554/_INDEX.HTM)>) de l'édition sous la direction de Marcello Teodonio (Roma, Newton, 1998), enrichie d'un appareil linguistique et d'une table hypertextuelle des concordances.

128. J'emprunte cette expression à Guido Almansi, qui s'en sert à propos du sonnet *L'incisciature* [102]. Cf. G. Almansi, *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1980, p. 33.

129. Cf. *infra*, en annexe.

130. Notamment : L. de Lande [A. Scherer], *Glossaire érotique de la langue française depuis son origine jusqu'à nos jours, contenant l'explication de tous les mots consacrés à l'amour*, Bruxelles, chez tous les libraires, 1861 ; Abbé de l'Aulnaye, *Erotica Verba*, dans *Œuvres de Rabelais*, Paris, chez Th. Desoer, M DCCCXX [1820] ; dictionnaires d'argot en ligne, consulté le 23/11/2016, URL : <<http://www.russki-mat.net> ; <http://www.dictionnairedelazone.fr>>.

131. Le premier titre envisagé par Belli était justement *Cinquanta nomi* (*Quaranta nomi* pour *La madre de le sante*) ; comme le souligne Muscetta dans l'introduction des *Sonetti*, le changement de titre est probablement dû à un souvenir de Pierre Arétin (*Ragionamenti*, I, 1 et I, 3).

132. L. Morandi, « Introduzione », dans G. G. Belli, *Duecento sonetti in dialetto romanesco*, Firenze, G. Barbera, 1870, p. 49.

133. Cf. F.-R. Dubois, *op. cit.*, p. 23-25. Pour la décennie révolutionnaire, cf. *Orages*, 12, « Sexe en révolution », F. Lotterie et P. Frantz (dir.), 2013.

134. Cf. K. Dennis, *Art/Porn. A history of seeing and touching*, Oxford/New York, Berg, 2009, p. 95-96. Ce genre de « discours pornographique » s'apparente à celui du cinéma pornographique des origines, où érotisme, obscénité et comique alternent et se confondent – je pense par exemple à *The Surprise of a Knight* de 1929 – et dont les sous-entendus s'avèrent parfois politiquement ou socialement subversifs.

135. Belli se montre par ailleurs très attentif à l'histoire de France et à ses rapports avec la ville de Rome, voir entre autres les sonnets *Contro li giacobbin* (21, 19 février 1830) *Un'istoria vera* (1032, 27 novembre 1833). Cf. aussi M. Testi, « Giuseppe Gioacchino Belli », in Id., *Tra speranza e paura. I conti con il 1789 : gli scrittori italiani e la rivoluzione francese*, Ravenna, Pozzi, 2009, p. 143-150.

136. G. Molinié, *op. cit.*, p. 61.

137. Sur la complexité de la traduction des jeux de mots fondés sur le signifiant plus que sur le signifié, cf. G. Lepschy, *Tradurre e traducibilità*, Milano, Aragno, 2009, p. 13-16.

138. E. Etkind, *op. cit.*, p. 27.

---

## RÉSUMÉS

Du fait de leur statut particulier, les écrits pornographiques se situent à la limite entre le littéraire et le paralittéraire ; l'absence d'une définition univoque pour la notion de pornographie – à condition qu'il y en ait une pour la notion de littérature – rend problématique toute tentative de théorisation de la traduction des ouvrages ou typologies textuelles associables à ce macro-genre. Sans avoir l'ambition de résoudre cette épineuse question, j'entends ici réfléchir aux interactions possibles entre les études traductologiques et les *porn studies*. À travers la lecture d'un certain nombre de traductions d'un passage des *120 journées de Sodome*, j'essaierai de comprendre l'apport que cette interaction peut offrir aux réflexions critiques à la pratique de la traduction. Je proposerai par la suite une traduction d'un sonnet de Gioachino Belli, *Er padre de li santi*.

## INDEX

**Mots-clés** : pornographie, discours pornographique, obscénité, traduction, Mercier (Louis-Sébastien), Sade (Donatien Alphonse François marquis de), Belli (Giuseppe Gioachino), polysystème