

Sabine Kraenker et  
Ulla Tuomarla  
Université de Helsinki

*De Passion simple à Se perdre,  
de Passion simple à Puhdas intohimo*<sup>1</sup>

**S**e perdre<sup>2</sup> d'Annie Ernaux, publié en 2001, est le journal réel d'une passion amoureuse, celle qui avait inspiré le récit autobiographique *Passion simple*<sup>3</sup>. Le journal intime de « vérité crue » est ainsi à la base du récit paru lui en 1991. Le récit *Passion simple* a lui-même été traduit en finnois sous le titre *Puhdas intohimo*<sup>4</sup> en

---

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

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

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

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

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

En quoi peut-on considérer que les textes choisis représentent des textes érotiques? Tout d'abord, on constate que les titres *Passion simple* et *Puhdas intohimo* ainsi que le contenu des livres renvoient clairement à la thématique de la passion amoureuse, qui elle-même laisse supposer des scènes ou des descriptions érotiques. Or, ce qui est intéressant et visible d'emblée, est que ni *Passion simple*, ni sa traduction en finnois ne contiennent la moindre trace de scène érotique, à l'exception de celle de la première page. De la même manière, la description des corps comme celle de l'amant, qui serait attendue dans ce type de thématique, est absente. Toutes les scènes érotiques et le contenu émotionnel de la passion se retrouvent, à l'état brut, dans *Se perdre*, c'est-à-dire dans le document que constitue le journal intime. Pourtant, la perception de la force érotique de l'histoire n'est pas absente de *Passion simple*. On y trouve aussi quelque chose d'un tabou, relevant de l'obscène même, dans la façon de révéler à quel point l'auteure (personnage) principale devient obsédée par cet amant. Cet acte de révélation<sup>5</sup> participe à la honte vécue par l'auteure elle-même en rétrospective :

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

---

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



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

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



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



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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

Enfin, les initiales qui désignent l'amant ne sont pas les mêmes : « A » dans *Passion simple*, la première lettre de l'alphabet, sans chercher davantage, pour ne pas dire « X ». Et « S » dans *Se perdre*, qui fait penser au prénom russe Sergueï<sup>6</sup>. Le texte glisse vers une perte d'anonymat. Même si Ernaux dit un peu autre chose :

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

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

## Érotisme et pornographie

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

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



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

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

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

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

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

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





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

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

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



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

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

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



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

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

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

## *De Passion simple à Puhdas intohimo* — La traduction en finnois

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

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



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

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

Pour des raisons de symétrie, nous aussi avons choisi de traiter la problématique de la traduction de cet ouvrage en finnois essentiellement d'un point de vue traducto-sociologique. Par conséquent, nous nous intéresserons en premier lieu à l'identité des traducteurs et à leur voix dans le texte traduit, mais aussi à la stéréotypie culturelle de la féminité et de la femme amoureuse, thème central dans le récit et dont on peut supposer que les traducteurs sont doublement connaisseurs : par leur propre vécu (en tant que femme dans le cas d'Anna Rotkirch) et par leur formation sociologique<sup>8</sup>. Les questions que nous proposons de

---

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

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



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

en traduction, les relations textuelles ayant cours dans l'original sont souvent modifiées, parfois jusqu'à être totalement outrepassées en faveur de choix [plus] habituels provenant du répertoire cible<sup>9</sup>.

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

---

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



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

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



féminin<sup>11</sup>, on comprend l'importance de ce type de détails vestimentaires qui, sur un plan sémantique, attachent l'habit au sexe féminin et en plus conduit à l'association avec les jeux de séduction. Selon Kosonen<sup>12</sup>, malgré son aspect personnel et intime, l'objectif même de *Passion simple* est de cataloguer les signes extérieurs d'une passion et de décoder ainsi une expérience personnelle en ses composantes « transpersonnelles », notion utilisée par Ernaux elle-même. Il n'est pas exclu de considérer que les bas, par exemple, comptent parmi les signes de la passion d'une certaine manière en signalant que la femme qui les porte souhaite séduire quelqu'un et veut se montrer désirable.

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

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

---

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

12. *Ibid.*, p. 180.





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

## L'écriture plate

Nous venons de discuter divers aspects du récit et de certains choix dans la traduction du point de vue des stéréotypes culturels. Passons, pour terminer, au fameux style d'Annie Ernaux. Pour sa forme en revanche, *Passion simple* se traduit bien en finnois, même par des traducteurs non professionnels, car son style est simple, voire minimaliste et laconique. Son langage n'a rien de particulièrement littéraire. Ernaux elle-même caractérise sa façon d'écrire comme « une écriture plate » dont le but stylistique même est de rester en dessous de la littérature<sup>13</sup>. « L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles<sup>14</sup> ». Contrairement à ce qu'on pourrait attendre de la thématique annoncée par le titre, le texte est pauvre en adjectifs ou en subjectivèmes en général. L'auteure s'exprime à ce propos comme suit :

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

---

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

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



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

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

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

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



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

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

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

