

Andrew Branch

Reed College

La traduction fictive en tant  
qu'élément érotique dans le roman  
*Elles se rendent pas compte*  
de Boris Vian

**E**n 1950, le court roman *Elles se rendent pas compte*<sup>1</sup> parut en France, annoncé comme la traduction du quatrième roman de Vernon Sullivan, auteur afro-américain dont l'œuvre était trop controversée pour être publiée dans son propre pays. Le texte présente une version subversive du roman noir : le secours d'un jeune mondain qui se frotte à des personnages douteux dans un univers où l'homosexualité, le travestisme, et la supercherie des sexes sous-tendent les nombreuses aventures sexuelles des protagonistes. Ces deux derniers motifs constituent une érotique de la transformation qui fonctionne à l'échelle du texte. Nous les considérerons en tandem avec le fait que Vernon Sullivan était en fait un pseudonyme, afin de

---

1. Boris Vian, *Elles se rendent pas compte*, Paris, Fayard, 1997 [1950], 126 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *ESRPC*.

répondre à la question de savoir comment l'adaptation présumée du roman de l'anglais au français contribue à une telle érotique.

## La pseudotraduction

*Elles se rendent pas compte* était attribué au traducteur régulier de Vernon Sullivan, Boris Vian, américanophile et gentilhomme de la rive gauche. Vian n'était toutefois pas le traducteur des romans publiés sous le nom de Sullivan; il les a écrits originalement en français pour qu'ils aient l'air de traductions par leurs thèmes, leur contexte et leur style américain. Les romans que Boris Vian a fait paraître à la blague sous le nom de Sullivan, canular largement connu, sont souvent publiés aujourd'hui sous son vrai nom. Le problème particulier d'*Elles se rendent pas compte*, cependant, tient au fait que le canular était encore mieux connu lors de la première publication du roman. En 1950, Boris Vian avait déjà subi un procès pour atteinte aux bonnes mœurs à cause du contenu du premier roman de Vernon Sullivan, *J'irai cracher sur vos tombes*<sup>2</sup>, lors duquel les rumeurs que l'auteur américain était fictif avaient été confirmées. L'entêtement de Vian à publier *Elles se rendent pas compte* sous le pseudonyme de Sullivan même après que le livre eut perdu sa crédibilité commerciale nous incite à croire qu'il considérait le roman comme étant, d'une certaine manière, une traduction. Aussi, son rôle duel et fictif d'écrivain-traducteur mine paratextuellement l'intégrité du texte en tant que document autonome. Le roman devient une traduction dans la mesure où il s'ingénie à donner l'impression que ses mots, comme ceux des traductions même les meilleures, n'arrivent pas à véhiculer tout le sens de l'original. En tant que texte érotique, ce n'est pas son contenu qui excite le plus le lecteur, mais ce qu'il suggère comme ayant été perdu dans la conversion de l'original américain fictif.

Dans un essai intitulé « Translation with no original: Scandals of Textual Reproduction », Emily Apter affirme que « le cas particulier des pseudotraductions montre à quel point il faut se méfier d'une traduction

---

2. Boris Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris, Le Livre de Poche, 1997 [1946], coll. « Littérature & Documents », 219 p.

qui prétend s'approcher de l'original dans une autre langue<sup>3</sup> ». *Elles se rendent pas compte* est stylistiquement indistinct des premiers romans de Sullivan, lesquels avaient été présentés comme authentiques dans les médias avant le procès<sup>4</sup>, même si après la révélation de la blague les critiques dirent avoir flairé l'affaire dès le début. La réception des romans antérieurs de Sullivan à titre de traductions authentiques, tel *J'irai cracher sur vos tombes*, met en cause l'authenticité de toute traduction : s'il est impossible de distinguer un texte originalement écrit par Vian d'une traduction de Vian<sup>5</sup>, il semble que la traduction ne parvienne pas à transposer les aspects uniques d'un texte américain, ceux-là mêmes qui la distinguent d'un texte écrit en français. Dans *Elles se rendent pas compte*, l'intransposable est mis en évidence à la fois par le fait que le roman adopte paratextuellement son statut de pseudotraduction (dans l'usage du nom de Vernon Sullivan sur la couverture même si le canular est connu) et par le texte lui-même, qui renvoie fréquemment à ses imperfections de traduction. Vian mentionne, souvent à l'occasion d'une rencontre érotique, que quelque chose s'est perdu dans la traduction. Le sexe est anticipé, mis en place ou partiellement décrit même lorsque les précisions sont omises ou qu'une allusion à une qualité du passage qui ne peut être rendue est faite. Pour Vian, la transformation se fait dans l'absence, la dissimulation, l'inaccessibilité de l'original et d'un produit inaltéré par lui; la transformation de la traduction entraîne des lacunes érotiques qui excitent les sens du lecteur. Quant au voile, Meyda Yeğenoğlu affirme qu'il constitue un trope érotique dans l'écriture orientaliste : « c'est par le fait même qu'il se cache que l'Orient se révèle, révèle qu'il y a un Orient, un lieu, une culture, une essence à être saisie, connue et comprise<sup>6</sup> ». De la même manière, c'est par

3. Emily Apter, *The Translation Zone*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 220 [nous traduisons].

4. Noël Arnaud raconte que même dans la première plainte officielle qu'avait déposée tardivement le Cartel d'action sociale et morale, il était question du « roman de Sullivan » (Noël Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, J.J. Pauvert, 1966, p. 58).

5. Il importe de noter que Vian était bel et bien le traducteur légitime d'auteurs américains, tel Raymond Chandler.

6. Meyda Yeğenoğlu, *Colonial Fantasies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 48 [nous traduisons].

l'acte même de dissimulation que Vian aguiche le lecteur, l'invitant à saisir l'Amérique, son altérité sexuelle et culturelle confondue, les deux voilées non pas par une étoffe, mais par les détours du langage et sa capacité de suggérer l'existence par la traduction sans avoir à montrer son essence.

En tant peut-être que personnalité éminente du mouvement zazou américanophile issu de la société Saint-Germain des Prés après la Seconde Guerre mondiale, Boris Vian incarnait le lien vers la culture anglophone, particulièrement afro-américaine. Ce lien était fondé à la fois sur l'affinité avec cette culture et le détournement de celle-ci. La traduction de Vian, et effectivement pseudotraduction, doit être comprise dans le contexte d'un traducteur et d'un mouvement qui ont fétichisé la langue anglaise à un degré qui dépassait leur habileté à l'intégrer totalement. Dans son œuvre, Vian se plaint de l'impossibilité d'une correspondance parfaite entre l'anglais et le français, s'efforce de l'atteindre, puis s'en amuse. Le poème de Vian « Donnez le si », par exemple, peut se lire en partie en anglais :

Donnez le si  
Il pousse un if  
Faites le tri  
Il naît un arbre  
Jouez au bridge, et le pont s'ouvre  
Engloutissant les canons les soldats  
Au fond, au fond affectionné  
De la rivière rouge  
Ah oui, les Anglais sont bien dangereux<sup>7</sup>.

Le poème comprend une série de jeux de mots : le « si » est traduit et devient « if » en anglais, mais se lit également comme un mot français. Le dernier mot de l'expression « faire le tri » résonne phonétiquement comme le mot « arbre » en anglais, ce qui entraîne l'apparition littérale d'un arbre dans le poème. Au fur et à mesure que les objets s'empilent, les chevauchements homophoniques entre le français et l'anglais commencent à dominer la thématique du poème : le sens est

---

7. Boris Vian, *Je voudrais pas crever*, Paris, 10/18, 1962, p. 31.

subordonné par les accidents de son transfert translinguistique. Le pont, introduit par la correspondance entre le jeu de cartes et la structure architecturale, s'effondre, et cet événement est décrit avec un degré de précision qui dépasse la portée originale de la correspondance entre le français et l'anglais. Des correspondances similaires déterminent le sort des soldats (dont la descente jusqu'au fond de la rivière semble motivée par la similarité entre « fond » et le mot anglais « fond »). Il faut une connaissance rudimentaire de l'anglais, car ces nombreux jeux de mots exigent une lecture translinguistique hors de laquelle le poème n'a aucun sens. Cette nécessité est également applicable aux traductions de Vian : alors qu'on ne s'attendrait pas dans une traduction typique à une correspondance mot à mot d'une langue à l'autre, cette possibilité et ses ramifications dans les traductions de Vian pèsent souvent lourd, surtout dans ses pseudotraductions, qui ne sont pas assez développées pour évoquer un hypotexte pleinement formé et présentent plutôt de manière parsemée des rapprochements lexicaux avec un faux original.

## L'érotique de la transformation

Lorsque Francis, le narrateur d'*Elles se rendent pas compte*, se retrouve dans une bagarre avec un homme qu'il commence à soupçonner d'être un agent du FBI, il dit : « Ce cochon-là est fort comme un ours. » (*ESRPC*, p. 83) La remarque prend tout son sens dans le raisonnement de Francis seulement si le sens péjoratif de « cochon » est compris en tant que traduction littérale du terme « pig » dans la version originale fictive, terme familier qui désigne un policier en anglais. Un exemple semblable survient lorsque Francis se rase les jambes pour pouvoir s'habiller en femme : « Rasé à fond, j'avais la peau lisse comme une vraie peau de souris » (*ESRPC*, p. 6). La phrase met tellement l'accent sur l'aspect physique du terme d'argot parisien « souris », qui signifie une belle jeune femme, que la comparaison ne tient plus : une souris n'a rien de lisse et est plutôt poilue ou velue. La phrase mène donc à une résolution translinguistique, selon laquelle l'équivalent familier de « souris » en anglais serait « babe » (comme dans la phrase « my skin was as smooth as a real babe's ») dans l'hypotexte hypothétique, illustrant bien la comparaison qui est faite en français à la dépilation.

Contrairement donc à une véritable traduction, la pseudotraduction encourage son lecteur américanophile présumé à interroger la relation entre le français et l'anglais quant au lexique. Ce type de transformation linguistique est métaphorisé par une autre transformation de Francis en une femme aux jambes lisses : « Poil par poil, je les ai épilées », raconte-t-il, évoquant la lecture mot à mot translinguistique délibérée à laquelle l'œuvre se prête (*ESRPC*, p. 83).

Envisagé en termes de correspondance potentielle à l'anglais, le titre *Elles se rendent pas compte* se moque de l'impossibilité de la traduction. Il s'agit d'une proposition simple, qui constitue l'introduction paratextuelle du lecteur au livre. Pourtant, son premier mot n'a aucun équivalent anglais : le pronom personnel de la troisième personne du féminin n'existe pas en anglais. Par conséquent, la traduction devient pour le lecteur français américanophile une médiation constante entre deux langues plutôt qu'une transformation aboutie. Bien qu'il y ait fort à parier que l'énoncé « Elles se rendent pas compte » doive être lu comme la traduction du titre hypothétique anglais « They Don't Realize<sup>8</sup> », le choix d'« elles » au lieu d'« ils » relève d'une décision purement éditoriale. Alors que la plupart des personnages floués dans le livre sont des femmes, l'usage d'« elles » réfère à un groupe sans personne de sexe masculin, ce qui exclut davantage la possibilité de comprendre le titre comme un commentaire sur le comportement irréfléchi des protagonistes masculins plutôt que comme une référence aux femmes qu'ils exploitent et protègent de manière condescendante. Le titre lance le mécanisme érotique qui fonctionne tout au long du roman en installant un doute permanent quant à la capacité de la traduction à rendre pleinement l'original. À cette enseigne, la mauvaise traduction implicite d'« elles » amène à mettre en doute la précision de tous les autres mots, et ce doute, qui se démultiplie et se complexifie, ne se résout pas aussi aisément que le terme « elles » du titre. Le titre force le lecteur à en compléter le sens, suggérant ainsi que le reste du texte

---

8. Lorsque Boris Vian a produit une traduction anglaise d'*Elles se rendent pas compte* pour justifier que la version française était bel et bien une traduction, il a utilisé ce titre (Noël Arnaud, *op. cit.*, p. 59).

pourrait être tout aussi inexactement traduit (et d'autant plus difficile à saisir) et qu'en fin de compte les aspects les plus profonds, scandaleux et érotiques ne sont pas rendus, mais suggérés à travers l'opacité du texte, que la traduction utilise comme un voile pour exciter le lecteur.

Bien entendu, l'opacité en elle-même n'a rien d'érotique : si l'absence totale de transposition était une valeur, il serait inutile de traduire. Dans le cas de Vian, toutefois, c'est le jeu de la proximité et de la distance qui appâte le lecteur. Le titre, qui met en lumière l'impossibilité grammaticale de sa propre compréhension, suggère sur le plan dénotatif la capacité unique du lecteur à en comprendre le sens. Ce n'est certainement pas par pure coïncidence, en ouverture de roman, que le narrateur Francis Deacon, après avoir amorcé la description de la fonction sociale des soirées costumées dans la jeune société de Washington, s'interrompt à mi-phrase pour dire « vous vous rendez compte » (*ESRPC*, p. 5). Le lecteur est explicitement considéré comme faisant partie des initiés, privilégié dans sa compréhension et cautionné dans son habilité à interpréter le texte. Comme le voile, le titre révèle sa propre traduction imparfaite tout en cédant place à la capacité de compréhension exclusive au lecteur dès le premier paragraphe. Le titre masque et montre simultanément, et, dans sa traduction, il déforme autant le sens original qu'il propose un incitatif alléchant qui pousse le lecteur, dans une certaine mesure, à vouloir découvrir le sens original. Son ambiguïté est telle que son sens n'a pas été transformé, mais constitue une médiation continue de langues, et c'est dans le développement du sens que l'érotique de la transformation croise le voyeurisme. La connaissance incomplète qui caractérise la transformation est également partie intégrante de la représentation artistique traditionnelle du voyeurisme, selon laquelle ce qui est vu contient la promesse d'en voir plus<sup>9</sup>. La nudité du sujet regardé par le voyeur et l'opacité de la transformation sont mobilisées dans la pseudotraduction et en promettent plus par la présence et l'absence.

9. Notons par exemple la réaction du duc de Nemours à la fameuse scène de voyeurisme dans *La princesse de Clèves* : « [R]assuré par les espérances que lui donnait tout ce qu'il avait vu, il avança quelques pas. » (Madame de Lafayette, *La princesse de Clèves*, Paris, 1989 [1678], coll. « Pocket », p. 144)

Ayant amorcé sa narration en décrivant la nature du bal masqué et son importance dans la société de Washington, Francis se déguise en femme pour pouvoir participer à la soirée. Peu de temps après son arrivée, il rencontre son amie Gaya qui, leurrée par le déguisement de Francis, prend celui-ci pour une femme très mal déguisée en homme, c'est-à-dire leur amie commune Flo : « Vous n'avez même pas pris le risque, vous, ma chère Flo, me dit-elle en regardant ma poitrine d'un air faussement dédaigneux. / Je ris, très flatté (e). Donc, je suis "Flo" » (*ESRPC*, p. 11). Sur le plan allégorique, l'échange attire l'attention sur le même problème que Yeğenoğlu soulève : si la traduction, c'est-à-dire le déguisement du texte anglais en texte français, est trop bien réussie, elle perd son attrait. Si le voile, le costume ou la traduction ne laissent pas d'indice de ce qui est caché, l'intérêt est perdu. Gaya n'est ni impressionnée ni excitée par les faux seins de Flo malgré la place importante accordée à l'attirance saphique dans le roman; ils ne sont pas spectaculaires dans le contexte d'une soirée costumée, entre autres raisons parce qu'ils n'attirent pas l'attention sur la masculinité qu'ils cachent. De même, une traduction qui ne fait pas efficacement allusion à ses attributs linguistiques et culturels étrangers ne réussit pas à appâter le lecteur parce qu'elle ne met pas en lumière la transformation dans le texte ou la dissimulation de l'original.

La transformation trop bien réussie de Francis, toutefois, tranche avec le camouflage linguistique lacunaire de la pseudotraduction du roman, laquelle contient de l'information grammaticale qui, dans le titre, est ostensiblement unique à la langue française. La terminaison au féminin suggérée par la graphie de l'adjectif « flatté(e) » n'a pu provenir de l'anglais, qui n'accorde pas ses adjectifs en genre, mais son apparition flagrante encourage le lecteur à considérer la possibilité d'une correspondance lexicale, voire grammaticale avec l'anglais comme il est amené à le faire tout au long du roman. Bien qu'il soit tentant de déduire que la traduction prend la position la plus neutre laissant place à l'interprétation, il n'en est rien, car, si le style de Vian en tant que traducteur fictif était si fastidieux, le titre donnerait plutôt à lire « Ils / Elles se rendent pas compte ». De plus, Francis rigole de nouveau



à la page suivante, cette fois-ci sans l'ambivalence des genres : « je ris encore, amusée et très garce » (*ESRPC*, p. 12).

L'« e » entre parenthèses est donc mieux compris comme une blague du traducteur, c'est-à-dire un clin d'œil entre consommateurs de la diégèse du narrateur. Vian s'imisce dans le texte par des jeux de mots faciles qu'il aurait été grammaticalement impossible pour Sullivan d'écrire dans l'original; il en résulte une sorte de méta-ironie dramatique, selon laquelle même l'auteur (fictif) ne comprend pas la blague du texte. L'ambiguïté nécessaire du genre dans l'hypothétique version originale américaine, toutefois, constituerait une bonne partie de son effet érotique. Bon nombre des rencontres sexuelles du livre tournent autour des liaisons entre les personnages qui passent pour des membres du sexe opposé même s'ils affirment catégoriquement leur orientation hétérosexuelle. Nous pouvons imaginer une version originale américaine, où le lecteur est séduit par la question de savoir à quel point Francis est absorbé par le rôle qu'il joue. Vian se sert du seul moyen qu'a la langue française de rendre l'ambiguïté de l'original (l'accord du genre entre parenthèses) pour le tourner en farce, mettant en évidence la maladresse de la tournure. Les tentatives visant à recréer l'expérience de lecture de l'original dans son ambiguïté ne parviennent pas à reproduire l'aisance avec laquelle les concepts sont exprimés dans la langue qui les a produits. Cependant, dans une pseudotraduction, le style original n'est pas mal représenté par l'effort de traduire, mais introduit par lui; si la pseudotraduction met en cause la possibilité de rendre un original en général, c'est la fictionalisation experte que Vian fait de l'imparfaite traduction et de l'intraduisible qui permet à l'anglais original d'être lu dans le texte. La « mauvaise » traduction évoque la possibilité d'un « bon » original, irréalisé, mais possible et attirant dans sa forme platonique. À la soirée d'ouverture, Francis fait remarquer qu'« une souris qui ressemble à ce que je suis en ce moment, sûr et certain que ça m'intéresse » (*ESRPC*, p. 11). Le déguisement de Francis est, à des fins sexuelles, une représentation aussi imparfaite d'une femme que l'« e » entre parenthèses de l'anglais et ne pourra jamais produire la femme hypothétique projetée, mais, dans les deux cas, même une ressemblance médiocre entraîne un désir accru de l'original.

La traduction flagrante des adjectifs et des noms marqués du genre met en cause l'intégrité du texte en tant que tout; si Vian peut, sans commentaire paratextuel, rajouter des éléments de sens au texte original de Sullivan et en soustraire à sa guise, alors aucune lecture ne peut échapper à l'idée que Vian a peut-être usurpé un passage entier du texte. Lorsque la soirée tire à sa fin, Francis relate une brève relation sexuelle avec une Gaya ivre qu'il aide à mettre au lit : « Je lui enlève sa blouse de soie et son petit gilet serré — je ne sais plus comment ils appellent ça en France » (*ESRPC*, p. 18). À la première lecture, le passage semble montrer le personnage de Francis cherchant un mot emprunté du français pour nommer un dessous typiquement français qu'il a déjà rencontré dans l'univers romanesque. À la lumière de l'obsession des textes de Sullivan pour toute chose américaine, toutefois, il semble improbable que les accessoires de mode proprement français soient autant privilégiés. En revanche, le passage peut se lire comme si Vian le traducteur cherchait un équivalent au terme anglais qu'il a rencontré dans le texte source et parlait au lecteur directement dans le texte; il enjoint ce dernier à se construire une image du signifié au niveau prélexical, à l'envisager sans recourir à un mot particulier qui risquerait de pervertir son image et son américanité à cause d'une traduction imprécise ou d'une connotation indésirée. D'une part, la lecture du passage en tant qu'interjection vianienne autour d'un seul mot renforce le souci de l'équivalence lexicale directe que nous avons mentionné plus haut. D'autre part, elle attire l'attention sur le fait qu'il importe peu que Vian commentant à titre de traducteur saisisse le texte traduit hors de lui-même, car le texte français est toujours déjà une déformation; l'idée d'un original demeuré intact importe plus que l'idée de sa transmission intacte.

L'imprécision de la description et la rupture du ton qu'elle occasionne ne nuisent pas à l'allure particulière du vêtement auquel Vian / Sullivan fait référence; elle s'en trouve plutôt améliorée. Le fait que le traducteur baisse la garde suggère l'importance que le vêtement a dans ce qui est un passage fondamentalement érotique. Que Vian connaisse le mot en anglais, mais non en français, bien que son vocabulaire français soit plus étendu, porte à croire que le mot est courant dans la langue

exotique de l'Amérique, mais obscur et sexuellement ésotérique en français. De surcroît, l'idée selon laquelle le traducteur connaissait jadis un équivalent français associe le sens absent au romantisme de la nostalgie. Le fait qu'il ne puisse pas tout simplement chercher le mot dans un dictionnaire confère à celui-ci l'irrécupérabilité du passé, et l'allusion au statut courant du mot en anglais sert à aguicher le lecteur. Aucune des promesses du mot n'est vraie, bien entendu. La description accroît la séduction du mot seulement pour distraire le lecteur du fait qu'il n'existe pas, comme tous les autres mots prétendument anglais sur la base desquels le roman est construit. Lorsque Vian déclare tout simplement qu'il ne connaît pas le mot, c'est la réalité; même si un lecteur anglophone peut deviner que le mot original aurait pu être « *petticoat* » ou « *corset* », ces suppositions ne peuvent être vérifiées. Le vêtement est une métaphore de l'Amérique telle que Vian l'érotise : un lieu qui n'existe pas et qui est avant tout une idée, c'est-à-dire le concept d'un lieu, un fantasme. Tout comme le voile suggère l'Orient et le fétichise en le cachant, la pseudotraduction de Sullivan cache l'Amérique pour la fétichiser.

## L'érotique de la suggestion

Le problème de la traduction n'est pas strictement linguistique. Le texte suggère que les aspects érotiques de l'original (lesquels, dans le cas des aspects perdus dans la traduction, n'ont jamais existé) ne peuvent être rendus à cause des barrières culturelles. Le texte est parsemé de passages décousus séparés par des lignes d'ellipses, dont la première est assortie de la note de bas de page explicative suivante :

Les points représentent des actions particulièrement agréables, mais pour lesquelles il est interdit de faire de la propagande, parce qu'on a le droit d'exciter les gens à se tuer, en Indochine ou ailleurs, mais pas de les encourager à faire l'amour (*ESRPC*, p. 59).

Le commentaire est, de toute évidence, une note du traducteur plutôt qu'une note traduite : la référence à l'Indochine, alors que l'intervention de l'armée américaine n'avait pas encore eu lieu, témoigne des préoccupations politiques d'un locuteur français. L'explication des

ellipses est faite par le traducteur donné à comprendre un phénomène attribuable uniquement à la version destinée à la France. Plus précisément, les remarques reflètent sans l'ombre d'un doute l'amertume de Vian, qui a été traduit en justice pour obscénité. Les aspects érotiques des textes ne peuvent franchir les barrières culturelles parce que les dispositifs de l'État et de l'ordre social français empêcheront qu'ils soient lus. Les passages manquants prennent un air d'interdit et parviennent mieux à titiller le lecteur que les passages présumés l'auraient fait.

Loin d'exclure le sexe du roman, les ellipses forcent le lecteur à le construire, donc à y plonger. Dans l'un des passages où figure la plus longue ellipse, Francis se réjouit de se retrouver engagé dans un acte sexuel avec une main inespérément libre, mais voilà que le censeur fictif l'interrompt à mi-chemin :

.....<sup>1</sup>  
Tiens... elle aime ça... j'ai l'idée que je peux lui lâcher les jambes.

C'est une bonne chose parce que ça me laisse une main libre.

.....  
Elle pousse un cri au moment où je me glisse sur elle... mais il est trop tard. Ritchie la lâche à son tour et se remet à surveiller la route... discret, mon frère... Elle ouvre des yeux comme des passages à niveau.

– Salaud..., dit-elle entre ses dents.

Je me sens comme dans un petit complet sur mesure... un soupçon trop ajusté, mais c'est le charme du presque neuf... En même temps, je lui tiens les poignets et je me penche jusqu'à lui embrasser les lèvres de nouveau. Elle essaie de me mordre. J'aime assez. Je mords aussi.

Elle gémit.

.....  
.....  
.....

C'est salement agréable, le métier de détective (*ESRPC*, p. 59-60).

L'action de la main n'a pas été omise, mais plutôt mise en valeur. Son action est suggérée par son absence et s'en trouve d'autant plus flagrante. Le passage déborde de références salaces à ce que les

personnages pourraient être en train de faire et à l'excitation que cela produit chez les hommes : le lecteur ne peut faire autrement que de remplir les vides, s'imaginant des scénarios violents et érotiques qu'il doit sans cesse mettre en doute et imaginer de nouveau, puisqu'ils sont tous empreints d'une incertitude déconcertante. En même temps, la fiction du censeur confère à ce qui est montré un caractère subreptice suggérant que le lecteur ne devrait même pas être censé voir ce qu'il voit, ce qui provoque le frisson du voyeur. Au fur et à mesure que l'acte sexuel progresse, l'attrait et la dépravation qui sont suggérés et non dits sont accrus par la double ligne elliptique de points suspensifs, comme si le traducteur tapait frénétiquement sur la touche du point dans son désir frustré de rendre l'intensité de ce qui a été omis de l'original américain. Il semble que le lecteur soit incité à amplifier la dépravation de son imagination afin de remplir les deux lignes de censure. C'est en cela que la censure fictive du passage n'enlève rien à l'érotisme, mais plutôt y contribue pleinement. Comme dans le cas du vêtement américain intraduisible, l'idée du non-dit constitue l'attrait de celui-ci. Il importe de noter, de surcroît, que ce qui est en jeu dans l'approbation du censeur est la qualité particulièrement transgressive de l'autre. Le commentaire du traducteur n'affirme pas simplement que la violence est acceptable, mais qu'elle l'est ailleurs; la censure du texte doit être lue ainsi, c'est-à-dire la censure de la sexualité telle qu'elle se déroule ailleurs. La question n'est pas de savoir si le sexe peut être montré, mais plutôt s'il peut être transféré ou traduit du contexte américain vers la culture française.

Après la scène érotique survient le constat désinvolte et décevant, selon lequel « [c]'est salement agréable le métier de détective » (*ESRPC*, p. 60). Celui-ci normalise le passage qui le précède et lui confère l'altérité américaine. Francis Deacon incarne le détective privé américain protagoniste du roman noir, ce genre littéraire très prisé en France après la guerre et fortement lié à la conception française de l'« Américain ». Le commentaire de Francis ancre l'érotisme dans son américanité avec la vivacité qu'il aurait suscitée s'il avait fait allusion aux cowboys ou aux gangsters. Plus loin dans le roman, Francis justifie de nouveau la description gratuite du sexe en référant à son statut de détective et il

renforce l'idée d'américanité en suggérant que ses descriptions ajoutent « de la couleur locale » (*ESRPC*, p. 72) :

...Vous allez me dire que tout ça, je vous le raconte par vice et que ça n'aide en rien au développement de l'histoire... Mais c'est les à-côtés du boulot et je commence à comprendre pourquoi il y a tant de flics, privés ou non.

Et puis ça met de la couleur locale (*ESRPC*, p. 72).

Le passage confirme ironiquement la fiction du texte qui se fait passer pour une traduction et l'objet d'une censure; le fait que le narrateur raconte en détail ses exploits sexuels par faiblesse morale vient contredire le manque de détails. Au demeurant, l'argument selon lequel les détails sexuels calamiteux expliquent l'existence de tant de « flics » ridiculise l'idée du censeur, suggérant que ce dernier retire en fait sa joie de vivre du matériel qu'il supprime. En excusant la nature lascive de ce qui est absent et en alludant au plaisir que procure la suppression du contenu sexuellement explicite, Vian thématise son projet stylistique consistant à susciter, par son absence dans le texte, l'érotique chez le lecteur.

Gaya, qui met en marche la soirée d'ouverture et la majeure partie de l'action d'*Elles se rendent pas compte*, est la femme que Francis trouve la plus attirante de toutes celles qui retiendront son attention au cours du roman. Pendant cette première soirée, lorsque Francis découvre que Gaya est héroïnomane, il raconte avec nostalgie ce qui suit :

Voilà. Une fille de dix-sept ans. Bâtie comme une Vénus de Milo avec bras [...] elle est comme ça et elle se fait coller des piqûres de morphine par un gars qui ressemble à un maquereau de bas étage (*ESRPC*, p. 17-18).

La dépendance de Gaya à la morphine passe, bien sûr, par les injections dans son bras. L'idée que les bras entraînent la chute de cette fille dont la beauté rivalise avec celle de la fameuse sculpture amputée suggère métaphoriquement que la sur-restauration de l'art peut dégrader sa beauté, même aux fins cohérentes d'un réalisme de base (qu'une personne ait deux bras). La perte des membres de la statue entre l'Antiquité et les Temps modernes reflète les pertes imaginées

de la pseudotraduction entre l'anglais et le français, et la toxicomanie qui accompagne la restauration des bras met en lumière l'incursion des choses basement matérielles dans les fantasmes exotiques trop exhaustivement transposés de l'imagination à la page; un vrai corset, avec des bretelles, et des concessions dues aux nécessités variées de la physique et de l'anatomie, ne pourraient être aussi aguichants que le sous-vêtement intraduisible de Gaya. L'attrait d'*Elles se rendent pas compte* tient finalement à la tension entre l'accès et l'exclusion propres à la traduction. Même si la suggestion par l'omission fonctionne de diverses manières dans le roman, elle n'est jamais aussi évidente que là où la traduction est dite imparfaite ou impossible. Peut-être que le mot « elles » dans le titre, c'est-à-dire celles qui ne se rendent pas compte, réfère aux « paroles » mêmes du roman. Les mots ne se rendent pas compte de la totalité de leur sens, tout comme le titre français ne se rend pas compte des sens multiples que l'anglais réalise. La transformation attire le lecteur par son incomplétude, ce qu'elle laisse voilé, même si le projet pseudotraductionnel aspire à la vision voyeuriste d'une Amérique trop intime pour être publiée en Amérique.