

Nitsa Ben-Ari
Université de Tel-Aviv

Demoiselle en détresse.
Le modèle érotique préféré
de la culture populaire hébraïque

Examiner la trajectoire des modèles érotiques les plus prisés dans la littérature populaire, y compris les romans de gare, d'une culture qui, pour des raisons exposées par ailleurs¹, a agrémenté l'image du « sabra puritain » donne un point de vue privilégié tant sur la littérature de grande diffusion (*mainstream*) que sur la littérature subversive. Le principal objectif du présent article consiste à examiner l'apport de trois manifestations du modèle de la demoiselle en détresse à la littérature populaire israélienne des années 1940 à la fin des années 1960. Nous nous pencherons sur les diverses formes de ce modèle en tant qu'il témoigne de l'acceptation croissante de l'écriture érotique israélienne avant et après la création de l'État d'Israël. À cette fin, nous présenterons un texte original — *The Captive from Tel*

1. Nitsa Ben-Ari, *Suppression of the Erotic in Modern Hebrew Literature*, Ottawa, Ottawa University Press, 2006, p. 45-109.

*Aviv*², lequel est en fait une adaptation, ou une traduction déguisée³ —, une traduction — *Fanny Hill*⁴ — et une pseudotraduction — *Machista*⁵. Ensuite, nous mettrons en cause les concepts de texte original, de traduction et de pseudotraduction. Depuis que Douglas Robinson, entre autres traductologues, a mis en doute la distinction traditionnelle entre « traduction » et « original⁶ », la littérature périphérique, là où les frontières sont les plus floues, refoule de cas qui permettent de comprendre les phénomènes d'écriture et de réécriture. À l'aide de ces romans (et les centaines d'autres qu'ils représentent), nous retracerons le modèle de la demoiselle en détresse, l'une des premières figures érotiques acceptées dans l'Israël des années 1940 (avant la création de l'État). Aussi, nous aborderons la question du prestige accordé aux langues-cultures desquelles ce modèle a été importé, les caractéristiques érotiques de celui-ci ainsi que son style et l'audace de son contenu et de sa langue. Les textes choisis sont un texte original, une traduction et une pseudotraduction, mais ils ont été sélectionnés surtout pour leur grande popularité; nous nous intéresserons à cette qualité par rapport au statut culturel peu élevé de ces textes. Tirant parti des trente années qui se sont écoulées entre la publication du roman hébreu prétendument original et de la soi-disant traduction de l'italien, nous étudierons l'émergence d'un nouveau lectorat, dont la culture source est passée

2. H. Shunamit (alias Shlomo Ben-Yisrael), *Ha'shvuya mi'Tel Aviv* [The Captive from Tel Aviv], Tel-Aviv, s.é., 1939, p. 5. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention C. Toutes les traductions entre crochets sont de nous.

3. « Concealed translation » est le terme qu'utilise Şenhaz Tahir Gürçağlar suivant Gideon Toury : Şenhaz Tahir Gürçağlar, « Adding towards a Nationalist Text: On a Turkish Translation of *Dracula* », *Target*, vol.13, n° 1, 2001, p. 129. Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995, p. 70-71.

4. John Cleland, *Zichronoteha shel Eshet Taanugot: Fanny Hill* [Memoirs of a Woman of Pleasure: Fanny Hill], traduit de l'hébreu par G. Kassim (alias Maxim Gilan), s.l., Great Art & A.I., 1963-1964.

5. Giacomo Bartelli (alias Eyal Megged), *Machista* [Tel-Aviv, Ramdor], 1968, 151 p.

6. Douglas Robinson, « Kugelmass, translator: (Some thoughts on translation and its teaching) », *Rimbaud's Rainbow*, Peter Bush et Kirsten Malmkjær [dir.], Amsterdam, Philadelphie, John Benjamin, 1998, p. 185.

d'une origine européenne (Europe centrale et de l'Est) à une origine britannique puis américaine, ainsi que les changements des normes littéraires et culturelles en ce qui a trait au récit érotique dans la culture populaire. Un aperçu des traducteurs-écrivains érotiques nous aidera à comprendre leur *habitus*.

Les cas types

Le roman *The Captive from Tel Aviv* a été écrit par H. Shunamit et publié à Tel-Aviv en 1939, sans nom d'éditeur ni date de parution. L'exemplaire que nous avons acheté (à prix fort puisqu'il est devenu une véritable pièce de collection) a un aspect fruste : les six épisodes de l'histoire originalement publiée en autant de cahiers sont simplement collés. Ces plaquettes ne coûtaient pas cher (5 mil)⁷. H. Shunamit a également écrit le roman intitulé *Ha'tmea* [Le paria], assorti du sous-titre *Un roman sur la vie à Tel-Aviv* [nous traduisons], également paru en 1939, où il fait le récit d'une femme enceinte hors des liens du mariage. Derrière ce pseudonyme se cache l'auteur Shlomo Ben-Yisrael (1908-1989), alias H. Shunami, Shlomo Gelper, A. Ben-Sheva, B. Havakuk et David Yaacobi. Il est le « père » du premier limier hébreu, le détective Tidhar⁸, qui figura dans des polars publiés dans les années 1930. Les vingt-huit romans mettant en vedette Tidhar rendirent le détective (un personnage historique) célèbre en Israël avant la création de l'État.

7. Le prix original du livre maladroitement relié s'élevait à 30 mil. Les cahiers *Fanny Hill*, imprimés 25 ans plus tard, étaient relativement plus chers, mais quand même très abordables. Sur la couverture de la traduction de Carmon, le prix de 2 livres a été effacé et remplacé par 1,60, prix également effacé et remplacé par la mention « prix réduit! ». La traduction coûtait 2 livres sans réduction. Le cahier *Machista*, bien que le plus récent, était le moins cher, au prix de 50 agorot (une demi-lire).

8. Zohar Shavit, *Toldot Ha'yishuv ha'yehudi be'Eretz Yisrael meaz ha'aliya ha'rishona. Bniyata shel tarbut ivrit be'Eretz Yisrael* [La construction de la culture hébraïque en Eretz Israël, premier volume de L'histoire de la communauté juive en Eretz Israël depuis 1882], Jérusalem, Académie israélienne des sciences et lettres et Mosad Bialik, 1998, p. 476. Eli Eshed, *Mi'Tarzan ad Zbeng: sipura shel sifrut ha'pop ha'yisraelit* [De Tarzan à Zbeng : L'histoire de la pulp fiction en Israël], Tel-Aviv, Babel, 2002, p. 16.

L'auteur original de *Fanny Hill, or Memoirs of a Woman of Pleasure* est l'Écossais John Cleland. Paru en 1749, le roman a été traduit en de nombreuses langues, adapté et réadapté, interdit et expurgé, devenant ainsi l'un des plus grands classiques érotiques. Le roman a été publié en hébreu par cinq éditeurs différents en 1964, année surnommée « L'année Fanny Hill⁹ » en raison de la quantité de traductions et d'adaptations du roman en hébreu¹⁰. Nous ne référons qu'à deux de ces textes, traduits sous le couvert de pseudonymes, l'un par A. Carmon et imprimé par Olympia Press, nom évocateur d'une petite entreprise appartenant à Ezra Narkis. Carmon est l'un des nombreux pseudonymes de Miron Uriel, pseudotraducteur des plus prolifiques dans les années 1960. Le cahier contient 192 pages et arbore sur sa couverture la notice publicitaire en caractères gras « Édition spéciale non censurée!!! » [nous traduisons], garantissant à coup sûr, tel que nous l'avons constaté au fil de nos recherches, que le texte avait bel et bien été censuré. La silhouette osée d'une femme nue occupe la couverture. L'autre texte est une traduction commise par G. Kassim, alias Maxim Gilan, poète relativement bien connu quoique controversé à l'époque, qui a traduit de la littérature érotique sous ce pseudonyme. Il a été publié par la maison d'édition Great Art and A.I. d'Eli Kedar et a paru chez Moses Press. Bien que très différent par son contenu, il comprend lui aussi exactement 192 pages (format prisé des séries). Le ruban rouge vif sur la couverture, indiquant que le livre avait été mis à l'index, porte la mention « Après 214 ans d'interdit social. Première parution aux É.-U. Enfin en hébreu!!! » [nous traduisons]. La couverture est une réplique exacte de celle de l'édition américaine parue chez Putnam's Sons et ne comporte aucune image de femme nue. Gilan et Uriel étaient tous deux des pseudotraducteurs infatigables de littérature érotique. Le troisième livre fait partie de la série Machista de « Giacomo Bartelli », imprimé par Uri Shalgi, « traduit » tel que nous l'avons découvert par Eyal Megged, romancier israélien aujourd'hui connu. Le roman, paru en 1968, faisait

9. *Ibid.*, p. 227.

10. John Clay, *Chadar Ha'mitot shel Fanny Hill* [La chambre à coucher de Fanny Hill], traduit par Avner Carmon [l'un des pseudonymes d'Uriel Miron], Tel-Aviv, Olympia, 1964, p. 264.

partie d'une série très prisée dans les années 1960, a d'abord été « traduit » par Gilead Morahg¹¹, aujourd'hui professeur de littérature à l'université du Wisconsin. L'éditeur Shalgi, entrepreneur prospère, a lancé la série « Machista » dans le sillage du succès des productions cinématographiques italo-américaines telles que *Maciste, Gladiator of Sparta*¹², triomphe du début des années 1960. Ce film s'annonçait comme « Une épopée entre histoire et légende, mettant en vedette Mark Forest¹³ » [nous traduisons].

Le modèle de la demoiselle en détresse

Les trois romans sont des variations sur le thème de la demoiselle en détresse, figure provenant du roman gothique très en vue au XVIII^e siècle en Angleterre. Ce genre était autrefois considéré vulgaire, destiné aux gens de basses mœurs, et donna au roman en général, qui venait alors de faire son apparition, une mauvaise réputation. Toutefois, le modèle remporta un énorme succès en Angleterre, d'où il fut exporté vers la France et le reste de l'Europe. Dans sa version gothique, un chevalier errant rencontre une splendide jeune femme criant à l'aide et s'élançant à son secours. Pour libérer la belle, il doit lutter contre le mal qui se présente sous toutes sortes de formes pour l'en empêcher, allant des dragons aux sorcières. En sauvant la demoiselle, dont l'innocence demeure intacte, le chevalier gagne son amour éternel. La condition selon laquelle la vertu de la demoiselle demeure entière fut adoptée par les romanciers victoriens du XIX^e siècle, et les innombrables parodies du genre attestent de la popularité de ces romans. La variation la plus connue est sans doute celle de Richardson, *Pamela or Virtue Rewarded*, parue en 1740 et parodiée quelques mois plus tard par Fielding sous le titre *Shamela, An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*¹⁴.

11. Voir Eli Eshed, <http://www.notes.co.il?eshed/35209.asp> (7 janvier 2013).

12. Mario Caiano, *Maciste, Gladiator of Sparta*, Italie, 1964, 103 min.

13. Voir le site YouTube : rechercher « Maciste Galdiator of Sparta — PREVIEW ».

14. Henry Fielding, *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, Londres, imprimé pour A. Dodd, 1741, 56 p.

Pamela est une servante qui repousse les avances de son maître jusqu'à ce que, fasciné par sa vertu, il décide de la marier. Dans la version noble, on découvre que la jeune fille est en fait de descendance noble ayant été enlevée de sa famille à la naissance. Cependant, bien que la morale semble claire, tout comme la récompense, il est évident que les romans décrivaient une réalité où de tels miracles étaient peu probables.

Les manifestations modernes de l'intrigue

Les romans modernes puisent leur inspiration principalement d'un mal notoire, la traite des Blanches, qui a connu un essor fulgurant aux XIX^e et XX^e siècles et entraîné des répercussions dévastatrices sur les filles (juives) émigrant de la campagne ou de pays étrangers vers la métropole¹⁵. Les trois romans nourrissent trois différentes intrigues, mais ils appliquent tous le même cadre général. L'héroïne de *Captive*, Elza ou Aliza, une superbe jeune femme issue d'une famille bourgeoise, tombe amoureuse d'un très bel homme aux allures orientales. Elle ignore qu'il est arabe. En fait, c'est un Libanais et il se nomme Gibly. Il loge dans un hôtel à Jaffa pendant qu'il mène des affaires, où il fomente le complot de la kidnapper. Il l'endort avec du chloroforme et l'emmène à sa « villa » à Beyrouth. Les parents de la jeune femme sont convaincus qu'elle s'est enfuie avec un amant arabe et tomberont malades de tristesse. Un jeune pionnier du nom de Dov Bear (surnommé Borka), qui, de passage au Liban, en est à sa énième tentative d'immigrer illégalement en Eretz Israël (Palestine), entend les cris à l'aide de la demoiselle derrière les murs de la villa et va la secourir. Pendant qu'il s'élance à sa rescousse, elle se fait enlever de nouveau, mais par des femmes esclavagistes qui l'emmènent à Damas, dans le harem du père de Gibly. Après une série de poursuites et d'échanges de coups de feu aux quatre coins du Liban

15. Ernest Albert Bell *et al.*, *Fighting the Traffic in Young Girls or War on the White Slave Trade*, Toronto, Coles, 1911, 482 p. Esther Sabelus, *Die Weisse Sklavin. Mediale Inszenierungen von Sexualität und Grossstadt um 1900*, Berlin, Panama/Verlag, 2009, 223 p. Isabel Vincent, *Bodies and Souls: The Plight of Three Jewish Women Forced into Prostitution in the Americas*, New York, Harper Perennial, 2006, 276 p. Nora Glickman, *The Jewish White Slave Trade and the Untold Story of Raquel Liberman*, New York, Routledge, 1999, 204 p.

et de la Syrie, Borka réussit à sauver la jeune femme et à l'embarquer à bord d'un navire de commerce à destination d'Israël. Les marins, inaccoutumés à la présence d'une belle jeune femme à bord du bateau, se saoulent et tentent de la violer, mais le capitaine leur tire dessus pour les en empêcher. Lorsqu'elle arrive enfin à bon port, ses vieux parents ne sont plus là pour l'accueillir. Sa mère souffre de paralysie et son père est mort de tristesse.

L'intrigue de *Fanny Hill* est beaucoup plus audacieuse : Fanny est une jeune femme de la campagne dont les parents sont décédés lors d'une épidémie de variole lorsqu'elle avait 15 ans, la laissant sans le sou et sans parenté. Une jeune femme, également d'origine paysanne, se trouve de passage au village et convainc Fanny de la suivre à Londres, où elle l'abandonne dès leur arrivée. Une maquerelle lui promet un emploi et l'emmène à une maison close. Fanny repousse toute atteinte à sa pudeur et ne cède que lorsqu'elle tombe amoureuse d'un beau jeune homme qui se trouve là par hasard. Il la fait sortir clandestinement et ils vivent heureux jusqu'à ce qu'il disparaisse mystérieusement. Fanny doit alors trouver un autre gentleman qui s'occupera d'elle. Une série d'aventures s'ensuit, au cours desquelles Fanny est initiée à toutes sortes de plaisirs et de perversions de la chair. Une fois qu'elle a accumulé une petite fortune, son amour perdu revient la trouver. Il est maintenant démuné, mais Fanny est en mesure de l'aider à son tour et c'est ainsi qu'ils reprennent leur relation.

Machista, ou *Machista ve emek ha'mavet* [Machista et la vallée de la mort], tel que cet autre cahier était intitulé, raconte l'assaut des chasseurs d'esclaves qui enlèvent des jeunes femmes d'un village de l'Empire romain. Témoin de l'attaque, Machista court à la rescousse de celles-ci et s'éprend de la plus ravissante d'entre elles. Avec l'aide de sa belle, il parvient à détruire la bande de trafiquants d'esclaves; la brave demoiselle, qui sert d'appeau, sacrifie sa vie à la réussite du plan.

Les romans présentés sont tous des variations du modèle de la demoiselle en détresse. En ce qui concerne l'intrigue, le chevalier affronte des personnages maléfiques, entreprend de les éliminer et

sauve la jeune femme. Il se livre à plusieurs combats, faisant preuve de bravoure, de dévouement et d'intelligence. Le sort de la jeune femme diffère dans chaque cas : Aliza Rosenthal, capturée par George Gibly, préserve son innocence, mais, étonnamment, ne s'amourache pas de son preux chevalier. Le pionnier juif secourt une autre femme à Beyrouth, une danseuse de cabaret d'origine russe, rejetée par Gibly, et ils tombent amoureux. Aliza, l'héroïne de la série, rentre chez elle seule. Cette fin fait-elle partie de la morale de l'histoire, à savoir que la fréquentation d'un Arabe entraîne une punition? Ou est-ce là le grain de subtilité que jette l'auteur, qui refuse de livrer une fin heureuse à l'eau de rose? Nous ne pouvons trancher. Fanny, quant à elle, perd sa virginité, mais réussit à conserver quelque chose d'encore plus précieux : son cœur. Elle l'a donné dès le début à son premier amant. De son point de vue, elle n'est pas une femme immorale, car elle est demeurée fidèle à cet amant dans son cœur¹⁶. Le protagoniste principal dans *Machista* est le héros, la jeune femme jouant un rôle secondaire. Par contre, elle est bel et bien en amour avec son sauveur herculéen, se donne à lui corps et âme et meurt en essayant de le sauver ainsi que les jeunes femmes enlevées.

Cette situation met en lumière une autre différence : les trois romans se terminent par la réussite de l'opération de sauvetage, mais, alors que le premier et le troisième romans dédient toute l'intrigue à l'opération de secours, le deuxième ne fait de la « chute » et du « secours » mythiques de l'héroïne qu'un simple cadre, la majeure partie de l'action étant consacrée à la transformation de Fanny d'une campagnarde timide en prostituée aguichante et friande de sexe. En outre, tandis que les deux premiers romans font de la demoiselle leur protagoniste, le troisième focalise sur le chevalier, point important que nous développerons plus bas.

Dans chacun des cas, cependant, les règles du modèle sont généralement maintenues et l'ordre est rétabli. Il reste à voir comment

16. Ruth Bernard Yeazell, *Fictions of Modesty: Women and Courtship in the English Novel*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1991, p. 106-109.

les trois romans reflètent les cultures hébraïques-israéliennes des années 1940 et 1960.

Ces livres connurent une très grande popularité en Israël. Selon les éditeurs, la série *The Captive* s'est vendue à 5 000 exemplaires¹⁷, ce qui est beaucoup proportionnellement à une population de 449 000 et considérant que ce nombre n'inclut pas les échanges de main à main des livres. *Fanny Hill*, ainsi que les pseudotraductions qui suivirent immédiatement sa publication, remportèrent un franc succès, tout comme les romans en série *Machista*, bien que Shalgi n'ait pas dévoilé le nombre d'exemplaires vendus. En revanche, les circonstances de leur acceptation diffèrent totalement; à ce titre, ils donnent un aperçu de la littérature populaire de cette période et indiquent le degré d'ouverture du lecteur hébreu à des livres aussi osés.

Original, traduction, pseudotraduction?

De toute évidence, les textes diffèrent du simple fait que l'un est un original, le deuxième, une traduction et le troisième, une pseudotraduction. Mais un examen approfondi révèle que cette classification est loin d'être exacte. *The Captive* est une adaptation-appropriation en hébreu d'une dizaine d'albums réunis sous le titre général « Damsels in distress » [demoiselles en détresse], publiés à titre de traductions ou de pseudotraductions dans les années 1930 et 1940. Le roman se classerait dans la catégorie des traductions déguisées, n'eût été le fait que l'original est en fait un amalgame de plusieurs textes, tous des actualisations d'un certain modèle. Le roman est lié aux albums *Regine* et *Sabine*, et à leurs versions hébraïques : *Anita — The Story of an Innocent Girl*, *Tamar*, *Semadar* et une dizaine d'autres imitations. Le modèle, péjorativement appelé « Schund » [ordure] par les écrivains et les lecteurs yiddish sérieux, était notoire pour son contenu érotique scandaleux. Le modèle a été attribué à l'écrivain en langue yiddish Nachum Meir Sheikevitz et à A.A. Akavia-

17. Eli Eshed, *op. cit.*, p. 234.

Yaakovovitz¹⁸. Ce dernier a écrit-traduit pour le journal à sensation *Heint* entre 1908 et 1939. La première histoire du modèle, selon Shmeruk, était « in Neetz von Zind » [dans le filet du péché]. Il s'agissait d'une traduction commise par Akavia-Yaakovovitz d'une histoire d'origine allemande intitulée « Die Weisse Sklavin » [L'esclave blanche] sur le commerce des jeunes femmes qui capturent des milliers de filles innocentes tous les ans¹⁹. Bertha, la fille kidnappée dans la version yiddish, est transbahutée d'une maison close à l'autre aux quatre coins de l'Europe; elle finit même par se retrouver dans le harem du sultan à Istanbul, mais son père parvient à la sauver et, fait assez étonnant, elle réussit, contrairement à sa contrepartie allemande, à demeurer « wie gewen, en erleche yiddishe Tochter » [comme elle l'avait été, la vraie fille juive]²⁰. Akavia-Yaakovovitz publia l'histoire sous son nom de plume L. Schreiber, mais la communauté littéraire de Varsovie savait exactement qui était derrière ce pseudonyme et ne lui épargna pas ses critiques. Dans les années 1930, les séries à sensation ainsi que les scandales qu'elles suscitèrent se retrouvèrent dans la littérature périphérique israélienne et devinrent choses courantes.

Fanny Hill, en revanche, est une traduction, mais l'écart entre l'original et les versions hébraïques est très grand. Le format de 192 pages des cahiers entraînait d'importants élagages, tout comme le processus d'auto-censure, répandu même dans la littérature périphérique²¹. De plus, les traductions elles-mêmes inspirèrent tellement d'imitations, de suites et de variations, telles que *Fanny Hill's Youngest Daughter* et *Fanny Hill's Bedroom*²², datant de 1964, qu'elles nous poussent à

18. Chone Shmeruk, « Teuda nedira le'toldoteha shel ha'sifrut ha'lo kanonit be'Yiddish » [Un document rare pour l'histoire de la littérature non canonique yiddish], *Ha'sifrut*, vol. 32, 1983, p. 13.

19. Esther Sabelus, *op. cit.*

20. Chone Shmeruk, *op. cit.*, p. 15-17.

21. Nitsa Ben-Ari, *op. cit.*, p. 246-300.

22. John Cleland, *Bita ha'tzeira shel Fanny Hill* [Fanny Hill's Youngest Daughter], traduit par A. Rodan, Tel-Aviv, Olympia, 1964; John Clay, *Chadar ha'mitot shel Fanny Hill* [Fanny Hill's Bedroom], traduit par Avner Carmon, Tel-Aviv, Olympia, 1964.

constater le flou considérable des frontières entre la traduction et l'original.

Quant au roman *Machista*, c'était une pseudotraduction, en cela qu'il prétendait avoir pour original un texte italien, alors que la véritable « origine », si tant est que l'on puisse utiliser ce terme, était une série d'une cinquantaine de films à petit budget de réalisation italo-américaine, mettant en vedette la figure herculéenne. En fait, la série débuta par le film muet *Cabiria*²³, dans lequel Gabriele d'Annunzio inventa ce nom, prétendant qu'il s'agissait du surnom ancien d'Hercule, qui possédait un temple dans le voisinage de la ville de Macistus en Triphylie²⁴. Le héros, d'apparence herculéenne, se servait de sa force prodigieuse pour accomplir des exploits dont les hommes ordinaires étaient incapables. Les films italiens le nommèrent « Maciste, l'homme le plus fort du monde ». L'intrigue se rangeait habituellement sous le modèle de la demoiselle en détresse, le héros affrontant une espèce de femme fatale démoniaque ayant enlevé une jeune femme. La plupart de ces films contenaient des orgies païennes décadentes. Federico Fellini proclama que *Maciste all'inferno*²⁵ de 1926 fut le film qui le convainquit de devenir cinéaste. Hollywood s'appropriâ le personnage de Maciste (en en changeant parfois le nom), incarné par des culturistes dans le cadre de thèmes vaguement mythologiques ou historiques. Surnommés péplums, les films de ce genre atteignirent leur apogée au début des années 1960. Ils acquirent leur renommée dans le cinéma périphérique d'Israël dans les années 1960 et furent projetés jour et nuit au Merkaz, cinéma notoire dans le sud de Tel-Aviv. En 1964, l'éditeur subversif Uri Shalgi payâ les billets d'entrée au « traducteur » Gilead Morahg, afin qu'il trouve à l'écran l'inspiration pour l'écriture des cahiers²⁶. Morahg affirme avoir envoyé son plus jeune frère voir les films et n'avait donc

23. Giovanni Pastrone, *Cabiria*, Italie, 1914, 148 min.

24. Voir « Maciste », <http://en.wikipedia.org/wiki/Maciste> (7 janvier 2013).

25. Ricardo Freda, *Maciste all'inferno*, Italie, 1926, 91 min.

26. Voir l'entrevue avec Morahg, www.notes.co.il/eshed/35209.asp (7 janvier 2013). Nous l'avons également interviewé le 30 avril 2009.

qu'une vague idée de leur contenu. Eyal Megged²⁷ poursuit la tradition des jeunes écrivains en devenir à l'emploi de Shalgi. Megged, alors soldat des Forces de défense d'Israël affecté au service de radiodiffusion Galei Zahal, faisait partie en 1968 de tout un groupe de jeunes âgés de 18 à 21 ans qui produisaient divers cahiers pour le compte de Shalgi. Comme Megged avait un penchant pour le « roman historique », il choisit de contribuer à la série *Machista* et écrivait un cahier par semaine. Il était grassement rétribué : 7 livres le feuillet, ce qui, pour un cahier de soixante-neuf pages, représentait un bon cachet pour un soldat dont la solde mensuelle s'élevait à environ 10 livres.

La différence de statut de chaque livre, par contre, n'est pas négligeable. Le fait qu'un roman comme *The Captive from Tel Aviv* a pu paraître en hébreu sous le nom d'un auteur hébreu, même si c'était un pseudonyme — alors que les traducteurs de *Fanny Hill* et que les auteurs de *Machista* et des autres albums édités par Shalgi durent cacher leur identité —, témoigne d'un changement important des normes en Israël à cette époque.

Dans les années 1960, la plupart des écrivains de littérature populaire se cachaient derrière des pseudonymes aux résonances étrangères²⁸ et même les traducteurs préféraient taire leur véritable identité. Historiquement, cette situation tient au fait que le lectorat de *Captive* et d'autres romans similaires était lié de près ou de loin au modèle yiddish légitime, alors que l'immigration massive suivant la création de l'État d'Israël en 1948 changea les besoins culturels. Beaucoup a été écrit sur les pseudotraductions et leur rôle culturel²⁹. Emily Apter définit la pseudotraduction comme un texte qui devient une « technologie de réplique littéraire qui construit la survie textuelle sans recours à un

27. Dans notre entrevue avec lui en janvier 2009.

28. Voir notre exposé sur la série *Stalag* (Nitsa Ben-Ari, *op. cit.*, p. 163-170).

29. Nitsa Ben-Ari, « The Role and Responsibility of the Anonymous: The Historic Function of Mass Translations », *TIS*, vol. 1, n° 2, automne 2006, p. 73-90. Voir la section sur la pseudotraduction dans la démocratisation de la littérature. Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995, p. 40-52.

original génétique³⁰ ». Nous ne nous attarderons pas sur la question, car, dans le cas de la littérature érotique ou pornographique, le besoin d’anonymat est évident : le principal objectif des textes érotiques étant d’exciter ou d’aider à la masturbation, ses auteurs — et ses lecteurs aussi — cherchaient l’anonymat³¹.

Mais alors que dans les années 1930 et 1940 les pseudonymes étaient utilisés lorsqu’il s’agissait de romans scandaleux, même si tout le monde connaissait la véritable identité de leurs auteurs, dans les années 1960, éviter l’opprobre et la censure allait de pair avec l’évasion fiscale. L’identité de certains traducteurs et pseudotraducteurs a été révélée (notamment par le journaliste Eli Eshed) lorsqu’une vague de nostalgie a suscité un intérêt tardif pour ces albums autrefois si prisés et que les chercheurs actuels ont décidé que la production littéraire périphérique n’était pas seulement précieuse, mais qu’elle procurait un point de vue inestimable sur la littérature et la culture dominantes³².

Le statut de la langue-culture de l’original

Une autre différence entre les romans tient aux raisons motivant le choix de la langue-culture du texte original ou, plus précisément, au prestige présumé de la langue-culture de l’original. Dans les années 1930 et 1940, le yiddish servait souvent de relais entre les langues comme le français et l’allemand, du moins dans la littérature populaire, car, dans la littérature canonique, la pénétration du yiddish dans la littérature et la langue hébraïques a été repoussée de toutes les manières

30. Emily Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton University Press, 2005, p. 171.

31. Helen Lefkowitz Horowitz, *Rereading Sex: Battles over Sexual Knowledge and Suppression in Nineteenth-Century America*, New York, Vintage Books/Random House, 2002, p. 10-11. Voir aussi Nitsa Ben-Ari, « The Role and Responsibility of the Anonymous », *op. cit.*

32. Nous référons notamment à l’entreprise lancée par Itamar Even-Zohar et poursuivie par ses étudiants et d’autres, tels que Zohar Shavit, Yaacov Shavit, Gideon Toury, Gabriel Rosenbaum, Rachel Weissbrod et nous-même.

possibles³³. Shlomo Ben-Yisrael écrivait en langue yiddish et était bien versé dans sa littérature. En fait, lorsque la série du détective Tidhar et son successeur, le détective Almog, tira à sa fin, Ben-Yisrael immigra aux États-Unis, où il entreprit d'écrire des polars en yiddish pour le magazine *Forverts*.

Dans la guerre pour la purification de l'hébreu, le yiddish perdit son prestige; en fait, les jeunes sabras le considéraient comme un vestige ignoble de la culture du ghetto. Aussi les traductions de *Fanny Hill* témoignent-elles d'une tendance croissante à déplacer le prestige vers les cultures anglo-saxonnes. La traduction de Maxim Gilan fut inspirée par la levée de l'interdiction de *Fanny Hill* aux États-Unis et alla jusqu'à « emprunter » la couverture de la traduction américaine. Cette version peut être considérée comme le précurseur d'un changement dans le sens de la culture américaine, qui s'épanouit en Israël relativement tard dans les années 1970³⁴. Dans les années 1960, ce changement se manifestait surtout par la sélection des textes publiés en périphérie.

Machista représente l'influence du cinéma périphérique de masse, qu'il soit italien ou italo-américain, sur la culture populaire israélienne des années 1960. Nous devons ajouter que les modèles érotiques plus osés, tels que les romans écrits par le Marquis de Sade au XVIII^e siècle, ou encore ceux que Guillaume Apollinaire et Georges Bataille publièrent au début du XX^e siècle, n'étaient pas acceptés dans la littérature hébraïque populaire de l'époque, soit parce qu'ils étaient considérés comme de la pornographie dure, soit parce que leur contenu était considéré pervers. La littérature marginale n'a pas échappé à l'effet normalisateur qu'eut la lutte menée par la culture dominante pour protéger une image puritaine

33. Yaacov Shavit, « Warsaw/Tel-Aviv — Yiddish ve Ivrit: Bein sifrut hamon le tarbut hamon » [Warsaw/Tel-Aviv — Yiddish and Hebrew: Between mass literature and mass culture], *Ha-Sifrut/Literature*, vol. 3-4 (35-36), 1986, p. 201.

34. Rachel Weissbrod, *Tendencies in Translation of English Prose into Hebrew 1958-1980*, thèse doctorale, Département de littérature, Université de Tel-Aviv, 1989, f. 106-114.

d'elle-même³⁵ dans la mesure où la culture périphérique fixe ses normes en fonction des normes dominantes. Le modèle de la demoiselle en détresse, toutefois, était considéré plus sûr et, comme nous le verrons, il répondait à plusieurs besoins.

Changement du public cible

Des recherches ont révélé qu'il était de bon ton chez les jeunes dans les années 1940 de lire des romans de gare en cachette, bien que cela ne vaille que pour les histoires de détective. La série du détective Tidhar mentionnée précédemment semble avoir été lue par tous les garçons d'Israël de cette époque³⁶. Pouvons-nous en déduire la même chose des livres érotiques, lesquels s'inscrivaient en fait dans le prolongement de la *Schund* yiddish, symbole du Vieux Juif? Une chose est certaine par contre, *The Captive from Tel Aviv* était vendu par milliers d'exemplaires.

Les trois romans et des centaines d'autres en leur genre n'étaient pas vendus en librairie comme l'étaient les livres à l'intention du grand public; ils étaient distribués par des moyens parallèles sous forme de plaquettes et de livres de poche dans des kiosques et des échoppes de marchés. La jeunesse israélienne n'était pas censée acheter de tels torchons, à tout le moins pas ouvertement, et s'en cachait bien dans les sondages sur la lecture³⁷. On déduit alors du sondage que seuls les « délinquants et les pervers psychiatriques » lisaient ces romans. Une lecture pointue des descriptions dans *The Captive from Tel Aviv* révèle que le lecteur implicite n'est pas celui que l'on qualifierait de « travailleur sioniste hébreu » et encore moins un « sabra ». C'est là un sentiment prédominant dans l'œuvre de Hanoah Bartov, *Whose Little*

35. Nitsa Ben-Ari, *Suppression of the Erotic in Modern Hebrew Literature*, op. cit., p. 45-73.

36. Gabriel Rosenbaum, « Ha'roman ha'zair ve ha'kulmus: sifrut popularit hungarit — mi Budapest le Tel-Aviv » [Le Hazair romain et le Kulmus: la littérature populaire hongroise — de Budapest à Tel-Aviv], *Kesher*, vol. 26, 1999 [1983], p. 88-107. Zohar Shavit, op. cit., p. 475.

37. Nitsa Ben-Ari, *Suppression of the Erotic in Modern Hebrew Literature*, op. cit., p. 144. Voir aussi Rachel Weissbrod, op. cit.

*Boy Are You*³⁸, qui fait le récit biographique de son enfance. Le père de Bartov découvre à son grand dam que son fils cache un exemplaire du *Captive* entre les pages du journal de Theodor Herzl et s'écrie : « Contaminer le livre du Dr Herzl avec une telle ordure, *The Captive from Tel Aviv!* » [nous traduisons].

Le lecteur implicite de cette « ordure » est le bourgeois juif qui est nostalgique de la vieille Europe et qui connaît probablement bien la culture de celle-ci. Dans le modèle yiddish, ainsi que dans la version en hébreu, l'action se déroule dans de nombreux pays. Bertha, l'héroïne prototype de Varsovie, issue d'une bonne famille, est kidnappée par des trafiquants de femmes blanches. Elle est vendue à une maison close à Londres, puis vendue de nouveau à Istanbul au harem du sultan, où un lord britannique qui la connaît de Londres tente de la secourir³⁹. Dans la version en hébreu de H. Shunamit, l'intrigue a lieu dans trois pays du Proche-Orient. Tel-Aviv y est dépeinte comme une ville européenne moderne et vibrante : les jeunes discutent dans les cafés, sortent danser en boîte de nuit, vont au cinéma et s'habillent avec style. Et ils parlent français. Le prétendant, M. Gibly, a des traits orientaux, mais il est habillé comme une carte de mode.

Ses yeux étaient noirs, tout comme ses cheveux et sa moustache. Le teint chocolat de son visage était accentué par son col blanc comme neige. « Il est habillé comme s'il sortait de chez le couturier à Paris », Aliza / Elsa se dit-elle. (C, p. 5)

Gibly a des manières européennes : « Il lui baisa la main et lui avança la chaise rembourrée » (C, p. 15). Aux yeux d'un sabra, il n'est pas viril : « Ses doigts sont délicats, contrairement à celles d'un homme, mais sa main est solide et large » (C, p. 7). Lorsqu'il lui baise la main, « son toucher était doux et délicat, ses lèvres étaient fraîches comme l'est la soie » (C, p. 11). Par rapport au modèle du trafiquant de femmes

38. Hanoah Bartov, *Whose Little Boy Are You?* [She mi ata yeled?], traduit par Hilel Halkin, Philadelphie, Jewish Publication Society of America, 1978, 354 p.

39. Chone Shmeruk, *op. cit.*, p. 16.

blanches, il a le profil attendu, bien que, dans notre cas, il agisse par passion désespérée pour Aliza.

Contrairement au héros hébreu, Gibly est capable d'exprimer son amour et sa passion. Il dit à Aliza : « Tu es comme un volcan inactif. Tout fleurit à la surface, mais dans les profondeurs, au cœur de la montagne, la lave rouge pourrait faire éruption avec la puissance de la jeunesse » (C, p. 10). Les images, elles aussi, sont empruntées à la culture européenne. Aliza est comparée à Marlene Dietrich (C, p. 8). Elle lit des romans d'amour et des histoires de détective : « Et dans sa chambre à coucher, elle entreprit *L'amant de lady Chatterley*. Ça fera l'affaire! Elle sourit et replongea dans son lit » (C, p. 15).

À l'antipode, le sauveur, Dov (Borka), est un pionnier juif qui a fui la Sibérie, où il avait été exilé à cause de son idéologie sioniste. Ses deux premières tentatives d'entrer en Palestine avaient échoué, et il a été déporté, n'ayant pu produire de permis de séjour. Cette fois, un riche Juif libanais du nom de Sarfati l'aide à pénétrer en Eretz Israël illégalement. Notons que le motif de la solidarité entre Juifs de la commune est également présent dans le modèle de Varsovie. Borka saute à l'eau à la nuit tombée et nage jusqu'à terre en tenant à bout de bras et au sec le sac contenant ses vêtements. Il est grand et fort, il fume et il boit. Le capitaine qui l'a fait passer clandestinement dans Beyrouth admire sa capacité de boire (C, p. 38). Il est vêtu simplement. Le chauffeur de taxi qui le promène dans Beyrouth lui demande s'il est Palestinien (ce qui signifiait alors un pionnier de Palestine), lui expliquant ceci : « Tu es facile à repérer... à cause de tes habits. Ai-je vraiment l'air d'un pionnier? Borka se demanda-t-il, tout en se plaisant à l'idée » (C, p. 48). Alors que Gibly est décrit comme un gentleman, Borka a l'air d'un sauvage noble : « Grand et large d'épaule, et des cheveux en bataille lui donnaient une allure sauvage éblouissante qui capturerait le cœur » (C, p. 71). Chevalier errant ou héros, il ne gagne pas la main de la demoiselle qu'il a secourue avec tant de courage. Le lecteur cible se demandait sans doute pourquoi Borka n'a pas gagné le cœur d'Aliza au lieu de tomber amoureux fou de la danseuse de cabaret que Gibly, ancien amant de celle-ci, avait chassée.

Et dans la lumière scintillante de l'aube venant de l'Est, dans l'atmosphère des tombes remplie de fumée de cigarette, de parfum et de sueur, un pacte d'amitié venait de se conclure entre la belle danseuse et Borka, le pionnier, qui avait été entraîné dans une curieuse aventure et qui était sur le point d'atteindre la terre de ses rêves, Eretz Israël... (C, p. 76).

Nadya, la danseuse russe, se rend compte ce jour-là qu'elle n'a aimé aucun de ces anciens amants :

Ce jeune avec ses cheveux en bataille, dont le corps musclé et fort était simplement vêtu, mais dans lequel battait un cœur humain chaleureux et sensible, avait gagné son cœur et lui avait ouvert les portes du pays de l'amour (C, p. 129).

Un lectorat émergent

Qui était alors le lecteur visé? De toute évidence, ce n'était pas le travailleur socialiste, ni le membre de la commune ou du kibboutz, mais plutôt le citoyen, qui connaissait la littérature de masse et y avait accès. Effectivement, la littérature populaire décrite ici ne traite ni de la Commune, ni du Nouveau Juif, ni du travailleur et de ses problèmes. Elle traite de l'individu, de l'amour de la passion et de l'action de la métropole.

Yaacov Shavit remarque que c'est seulement à partir des années 1930 en Israël, avant la formation de l'État, que les circonstances socio-culturelles furent propices à la production de la littérature non canonique. Ce moment concorde avec le développement d'une société citadine en parallèle avec la « culture de masse » de l'Europe de l'Est. Les principaux exportateurs de littérature de masse étaient les immigrants polonais, et les scandales qu'ils causèrent en Israël ne les détournèrent pas de la nécessité de combler leurs besoins culturels et psychologiques⁴⁰. Pour illustrer notre propos, revenons à la protagoniste Aliza, qui est une bonne fille issue d'une riche famille de descendance germano-juive. Son père a liquidé son entreprise à Hambourg et immigré en Israël,

40. Yaacov Shavit, *op. cit.*, p. 206.

bien que ses amis, ses connaissances, sa famille et ses voisins lui manquaient continuellement. La Bourse, son café habituel, son Havana n° 9 et toutes ses autres habitudes, il n’y avait rien de tout ça ici (C, p. 13).

Il lit

l’éditorial du *Judische Rundschau*, et ils [les parents d’Aliza] discutent fiévreusement de la situation terrible en Allemagne. Puis, leur voisin, M. Bernstein, se joint à eux. Ils prennent le thé et le gâteau et jouent aux échecs, et si le docteur Friedrich passe faire son tour, ils jouent aux cartes (C, p. 12).

C’est là une scène typiquement bourgeoise, très étrangère à la culture sabra dominante. Il en va de même de leur maison sur le boulevard Rothschild, dotée de meubles allemands massifs et foncés et de chandeliers de cristal.

Ainsi, contrairement à la majeure partie de la littérature hébraïque de cette période, où la commune agricole se trouve en arrière-scène, *Captive* est une histoire typiquement urbaine, et il semble que la ville qui y est décrite soit bien connue du lecteur, y compris la plage (évitée par la culture dominante), qui sert de lieu romantique où les amants se promènent, mais qui est un endroit dangereux pour une jeune femme seule. En fait, le roman semble être plus en contact avec des lieux réalistes, qu’ils soient naturels ou urbains, que la plupart des romans publiés en langue originale à cette période.

Le roman est urbain, mais non simplement en raison du lieu et du cadre de l’action. C’est dans la grande ville que le danger guette la jeune femme innocente. Celle-ci est moderne, contrairement à sa sœur rurale de jadis, et sort avec qui elle veut, s’exposant au danger. *Fanny Hill*, plus en résonance avec les romans yiddish, représente le danger que la grande ville réserve à la paysanne, pauvre immigrante. Et il le fait de manière encore plus réaliste. Dans *Captive* intervient le *deus ex machina*, notamment lorsqu’il sauve Bertha, qui est de culture yiddish; par contre, Fanny, orpheline à 15 ans, est laissée à ses propres moyens sans que personne n’intervienne à sa place. Il serait exagéré de décrire

Cleland comme un militant de la réforme sociale, mais le roman est émaillé de passages décrivant la misère des classes défavorisées de Londres. Néanmoins, le modèle érotique ne se complaît pas dans la souffrance, et la série de « maisons » où Fanny travaille sont toutes respectables et chaleureuses, tels de véritables foyers d'adoption avec une prétendue mère et des soi-disant sœurs.

La dichotomie village-ville est remplacée dans *Captive* par le couple Orient-Occident. Tel-Aviv représente l'Occident moderne : le crime se déroule à Jaffa, puis à Beyrouth et à Damas, où règnent le péché et le sexe. L'hôtel de Jaffa ainsi que les boîtes de nuit et les cafés de Beyrouth, grouillant de magouilleurs, sont sombres, plongés dans l'alcool et la fumée de cigarette et de houka. Notons aussi que cette image de Jaffa n'était pas différente dans la littérature hébraïque dominante, tout comme la représentation ambivalente de l'Oriental en tant séducteur et dangereux. Aliza revient sur son idée préconçue lorsqu'elle croit que Gibly est un Juif séfarade (pour être doublement déçue par la suite) : « Je ne savais pas qu'ils étaient si délicats. Je croyais qu'ils étaient grossiers » (*C*, p. 14). La dichotomie dans *Machista*, s'il y en a une, est celle de la campagne et de la métropole, mais les dangers se cachent dans la campagne, où les femmes du village sont aux prises avec les gangs cruels de trafiquants de Blanches, les hommes du village étant partis faire la guerre ou travailler.

Osé, mais jusqu'à quel point?

Les trois romans se ressemblent par leur style, principalement par l'effort qui est mis pour embellir l'action de descriptions « littéraires ». *Captive* ouvre sur un coucher de soleil poétique (*C*, p. 3). Par contre, et nous ne nous en étonnons pas, le texte est truffé de clichés et regorge de contresens en raison d'un usage incorrect de doublons figés et de cooccurrents éculés. Aussi, les euphémismes entraînent des contradictions absurdes, par exemple lorsque Cleland décrit comment Fanny est prisonnière du « enormous wedge⁴¹ » [l'énorme étai] de son

41. John Cleland, *op. cit.*, p. 134.

compagnon : « He had now fixed, nailed, this tender creature with his home-driven wedge, so that she lay passive by force, and unable to stir⁴².» [Il venait de fixer, clouer, cette tendre créature avec son étai enfoncé jusqu'à la garde, de sorte qu'elle était couchée de force, incapable de bouger.]

Kassim, le traducteur, a automatiquement remplacé « wedge » [étai] par « hammer » [marteau], sans doute en raison du verbe « nailed her »⁴³ [clouer] et des martèlements auxquels Fanny a immédiatement réagi. Tandis que Cleland offre quelques pensées sur la vie et le monde⁴⁴, Carmon, le traducteur, les résume en ce qui devient une série de clichés⁴⁵.

Comparativement à la littérature écrite en langue originale dans les années 1930, *Captive* contient plus d'occurrences du registre familier que *Fanny Hill* dans les années 1960. À regarder de plus près les usages incorrects en hébreu propres au parler quotidien typique, nous constatons que le locuteur est toujours un étranger. La servante du harem, Louise, écorche la langue, phénomène détectable par la forme de politesse à la troisième personne, qui n'existe pas en hébreu. Elle dit à Aliza : « Mademoiselle ne sera pas fâchée. Louise dit vrai. Georges aime Mademoiselle » (*C*, p. 27). Ainsi cohabite avec la langue soutenue générale un effort, dans la fin des années 1930, de simuler un dialogue, voire de caractériser les locuteurs à l'aide du dialogue. Ce procédé est absent de *Fanny Hill*, pas nécessairement parce que l'original l'a omis, mais parce que la traduction, même en périphérie, n'osait pas diverger de la norme. L'auteur original, H. Shunamit, ose beaucoup plus à cet égard que les deux traducteurs 25 ans plus tard.

Les deux traducteurs, mais surtout Kassim, ont des saillies de style soutenu. Le registre relativement élevé n'entre toutefois pas

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*, p. 150.

44. *Ibid.*, p. 8.

45. *Ibid.*, p. 5.

en contradiction avec les innombrables erreurs de typographie, d'orthographe et de ponctuation, laquelle est à l'avenant, mais généralement surabondante. Tout se passe comme si les traducteurs n'avaient pas pris le soin de se faire relire, et ne parlons même pas de révision. En fait, la combinaison du registre soutenu, truffé de doublons figés et de clichés « littéraires », le tout parsemé de coquilles et d'une ponctuation incorrecte et superflue, était quasiment la marque distinctive de la littérature populaire bon marché⁴⁶.

Les métaphores et les comparaisons figées ont une fonction tout à fait distincte : elles épurent le texte, servant d'euphémismes. Malgré les tentatives de viol qu'Aliza subit à répétition, le lexème du paradigme sexuel le plus explicite dans *Captive* est « shadeha », ses seins. Aucune autre précision ni description n'est donnée. Les points de suspension à la fin d'un paragraphe assument leur fonction traditionnelle suggérant le déroulement de l'acte sexuel⁴⁷.

Dans *Fanny Hill*, tant dans la version originale que dans la traduction en hébreu des années 1960, il n'y a aucune description explicite des parties anatomiques ni du coït, toujours dépeints à l'aide de comparaisons et de métaphores. La différence tient à la quantité et à la variété des termes en anglais, comparativement au vocabulaire limité du texte hébreu. Cela s'explique par (a) les lacunes dans le répertoire littéraire hébraïque; (b) un manque de créativité de la part des traducteurs en périphérie, et (c) le statut juridique du roman dans la périphérie. Voici une liste de métaphores que Cleland utilise pour les organes sexuels mâles, la plupart d'entre elles provenant du paradigme de la guerre : « his fierce erect machine, « his affair », « that capital part of man », « his drawn weapon », « his red-headed champion », « her blind favourite », « weapon of pleasure », « engine of love assaults », « his steed », « the pride of nature and its richest masterpiece », « stiff staring truncheon », « a Maypole of so enormous a standard », « an object of terror and delight »,

46. Nitsa Ben-Ari, *Suppression of the Erotic in Modern Hebrew Literature*, op. cit., p. 299.

47. *Ibid.*, p. 296-298.

« the king member », « his plenipotentiary instrument », « the genuine sensitive plant », « battering-piece », « a stately piece of machinery », « the stiff stake », « love's true arrow »⁴⁸.

Carmon n'essaie de recréer ni de reproduire littéralement aucun des syntagmes ci-dessus. Kassim, qui est poète, aurait pu faire preuve de plus d'éloquence, mais il se contente surtout de traductions littérales, bien que moins nombreuses. Notons que dans les traductions plus tardives du livre, datant de 1986 et de 1999, il y a une perte marquée de talent et de créativité à cet égard, comme si elles avaient pris les versions de Carmon et de Kassim pour les textes originaux. Bien que dans les années 1960 la manipulation de répertoires linguistiques et génériques aussi nouveaux dût présenter beaucoup de difficultés, dans les années 1980 et 1990, l'entreprise n'aurait pas dû poser de problèmes. Mais le livre avait déjà été marqué au fer blanc par l'opinion publique en tant que pornographie bon marché.

En ce qui concerne l'auteur-pseudotraducteur de la fin des années 1960, il est curieux de constater que le soldat des Forces de défense d'Israël âgé de 20 ans n'a pas fait preuve de plus d'inventivité ou d'audace⁴⁹. Il a trouvé que le livre n'en valait pas la peine. Quant à l'audace, lui aussi a dû puiser à la source des romans de gare existants⁵⁰. Morag, et plus tard Meged, n'avaient trouvé qu'un stock restreint de clichés tout faits et qu'ils utilisaient à répétition, sachant que leur public ne s'attendait à aucune innovation. Il semble que, loin d'aspirer à l'« originalité », les auteurs tout comme les lecteurs se fiaient à une entente tacite sur la banalité des expressions convenues du texte. Ainsi, ils pouvaient déchiffrer les « codes » bien connus, tant dans l'intrigue que dans la langue, sans distraction. Tahir Gürçağlar décrit une indifférence

48. John Cleland, *Memoirs of Fanny Hill*, Paris, Isidore Liseux, 1749, www.gutenberg.org/files/25305/25305-h/25305-h.htm (consulté le 1^{er} mars 2013).

49. Il n'a jamais pris son travail au sérieux et était étonné chaque fois qu'un homme lui confiait (apprenant que c'était lui qui se cachait derrière ce pseudonyme) que les carnets étaient sa source d'éducation sexuelle.

50. Telle la série *Patrick Kim*, écrite par « Bert Whiteford », axée sur l'aventure, le karaté et le sexe, et publiée par Shalgi dans la fin des années 1960.

semblable quant à l'« originalité » dans les histoires de détective traduites-adaptées en turc dans la première moitié du XX^e siècle⁵¹. Nous avançons que le manque d'originalité est une caractéristique inhérente au genre érotique populaire, une marque distinctive en quelque sorte.

Le modèle érotique

Il y a une grande différence entre les trois romans en ce qui a trait aux descriptions plastiques et à leur audace. *Captive*, à l'instar de sa contrepartie yiddish, abonde en « formules aguichantes », tandis que le sexuel demeure implicite. Aliza ne perd pas son innocence, qui est menacée à moult reprises, mais chaque fois sauvée à temps. Dans le livre de Cleland, depuis la disparition de l'amant de la protagoniste (à qui elle s'offre de son plein gré), toute l'action se déroule autour de plaisirs sexuels qui vont croissants et dont Fanny jouit ouvertement. Il y a ici une énorme différence dans l'attitude envers le sexe : Aliza Rosenthal n'aime pas le sexe pour le sexe et elle est malheureuse en captivité. En revanche, la nouveauté surprenante dans *Fanny Hill* — écrit 200 ans auparavant! — est que la protagoniste se délecte de sa situation. Elle aime le sexe. Seul son premier amant peut la sauver d'une vie qui lui procure luxe, argent (qu'elle épargne assez habilement), admiration et plaisirs de la chair. Conséquemment, une autre différence s'ensuit : les trois romans se terminent par la libération de la protagoniste, mais dans *Captive* et *Machista*, toute l'intrigue est structurée par les tentatives de secourir la demoiselle en détresse, alors que la « chute » et le « secours » ne sont qu'un cadre et, au mieux, un prétexte.

Les trois romans dépeignent de belles jeunes femmes en détresse d'un point de vue masculin. Néanmoins, la description de Fanny en tant que prostituée adorant le sexe ou celle de la chérie de Machista en tant qu'objet sexuel tranchent avec le portrait d'Aliza, fille capturée de force refusant de succomber à un sort pire que la mort. Bien qu'un

51. Şen haz Tahir Gürçağlar, « Sherlock Holmes in the Interculture: Pseudotranslation and Anonymity in Turkish Literature », *Beyond Descriptive Translation Studies*, Anthony Pym, Miriam Shlesinger et Daniel Simeoni [dir.], Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, 2008, p. 135.

certain degré d'humour traverse *Fanny Hill*, le roman *The Captive*, sur la traite des Blanches, en est totalement dépourvu. En fait, le traitement des femmes comme des esclaves ne commence pas avec l'Arabe, mais avec le père d'Aliza, homme tyrannique et égoïste qui prend sa femme pour une servante (C, p. 13). Dans *Captive*, même si l'histoire est écrite d'un point de vue masculin, le récit érotique est accompagné d'une voix critique, voire féministe.

La demoiselle en détresse était un modèle masculin : étant donné des contraintes que nous n'exposerons pas ici, la littérature hébraïque avait un caractère viril et excluait les femmes de tout rôle central en littérature, tant à titre d'auteure que d'héroïne. Les romans *The Captive* et *Fanny Hill* participent d'une littérature écrite par les hommes pour les hommes, ce qui explique la présence des motifs du risque, de l'aventure et du danger. Les aventures répondent également aux besoins de la culture locale : la petite Tel-Aviv provinciale de la fin des années 1930 est représentée comme une métropole débordant d'action et de magouilles, une véritable source d'intrigues dramatiques qui se ramifient jusqu'en Turquie, au Liban et en Syrie et interpellent la police locale et transfrontalière. Néanmoins, le modèle aura manqué de virilité et aura été remplacé par les Tarzan et karatékas occidentaux et par une pornographie obscène. C'est dans cette transition que la série *Machista* entre en jeu. Quant au modèle de la demoiselle en détresse, il ne disparaît pas, mais trouve sa place dans les romans d'amour destinés au lectorat féminin.

En ce qui a trait à l'acceptation de l'érotique, deux processus contradictoires surviennent dans les trente années s'écoulant entre la publication de *Captive* et de *Machista*. D'une part, il y a une certaine volonté du système littéraire à accepter les modèles osés et, lorsque les États-Unis et l'Angleterre lèvent l'interdiction sur les livres, les normes puritaines d'Israël commencent à progressivement changer. Par conséquent, l'érotique suggérée dans *Captive* s'est affirmée dans *Fanny Hill* et *Machista*. En même temps, ce type de romans était moins bien accepté en hébreu, ce qui a poussé les auteurs-traducteurs à se cacher derrière le masque de la littérature importée et à attendre aussi tard qu'en

1979, lorsque le livre de Dahn Ben-Amotz, *Screwing isn't Everything* [Il n'y a pas que la baise]⁵², finisse par légitimer la littérature érotique israélienne. Le lectorat d'Israël, amené par les vagues d'immigration après la création de l'État en 1948, était plutôt d'origine arabe; il n'avait aucune affinité avec le yiddish et ne cherchait pas l'équivalent hébreu de la *Schund* yiddish, mais plutôt les modèles étrangers eux-mêmes, qu'il avait connus dans son pays natal ou par le cinéma étranger. Les histoires de détectives, d'action, de cow-boys ou de sexe en hébreu ne semblaient pas plausibles. De surcroît, faire de Tel-Aviv et de Jaffa des imitations de Londres, de Tokyo et de Bangkok n'a fait qu'éperonner le désir de retrouver ces « vraies » villes dans les romans.

Ironiquement, comme les années 1960 connurent une demande accrue en modèles virils, des culturistes tels que Machista et les héros des péplums pouvaient assumer la fonction de contreparties populaires des héros bibliques de la culture dominante.

Synchronie, diachronie : quelques mots pour conclure

Même si nous n'avons pas étudié les cas d'auto-censure dans la littérature érotique de la culture dominante, l'examen de la littérature populaire sur une période de trente ans correspondant à la formation d'une jeune culture a révélé plusieurs aspects qui permettent de mieux comprendre le fonctionnement des modèles littéraires.

La demoiselle en détresse était un modèle de pornographie douce, largement acceptée du grand public. L'auto-censure, également pratiquée en périphérie, a fait en sorte que le modèle n'était pas trop osé, même dans ses manifestations des années 1960. Le fait qu'il a fini par être confié à des amateurs n'a rien ajouté à sa « qualité » ni à son « originalité », mais n'a toutefois pas nui à sa popularité. Au contraire, cela a peut-être contribué à son attrait.

52. Dahn Ben-Amotz, *Ziyunim zeh l'o hakol*, Tel-Aviv, Mezuy'ot, 1979, 493 p.

Le modèle érotique, comme nous le constatons, était plus volontiers accepté lorsqu'il était encore en lien avec ses sources yiddish. La traite des Blanches était un sujet brûlant et un phénomène culturel menaçant au début des années 1900, et sa représentation littéraire est devenue très populaire tant en Europe qu'en Amérique. Les romans de gare yiddish l'ont introduite dans la littérature hébraïque populaire, qui a servi d'intermédiaire. Le modèle a graduellement perdu son attrait en raison de l'opposition croissante que la littérature yiddish et ses thèmes ont rencontrée. En revanche, il a connu un nouvel essor lorsqu'a été levée l'interdiction sur les livres et, conséquemment, que les modèles érotiques ont été introduits par l'importation directe des sources britannique, italienne et surtout américaine⁵³.

Quant aux *habitus* des écrivains, nous avons traité de l'écrivain-traducteur professionnel, du traducteur-pseudotraducteur professionnel et de l'auteur amateur — le soldat des Forces de défense d'Israël qui écrit des récits érotiques populaires dans ses temps libres. Nous sommes passée de l'immigrant féru de littérature yiddish à l'écrivain-traducteur israélien familier avec ici et là-bas, s'adressant à un lecteur qui n'est pas nécessairement un sabra. Puis, nous avons décrit les jeunes auteurs amateurs nés en Israël, dont des écrivains en devenir, s'« amusant » avec un modèle bien connu, voire suranné, dans le seul but de gagner un peu d'argent de poche.

La transformation du public cible est intéressante quant à la manière dont un lectorat se constitue et évolue d'une tranche plus « étroite » de la population, notamment les nouveaux arrivants, vers un public plus large, mais non encore « général », à une époque où la littérature érotique n'est pas tout à fait légitime et ne le sera que dans les années 1980.

53. Le modèle a suscité un intérêt renouvelé dans la littérature israélienne passée et actuelle, ce dont témoigne la publication de plusieurs livres (autres que des fictions) sur le sujet de la traite des femmes hier et aujourd'hui. Voir par exemple Isabel Vincent, *Bodies and Souls: The Plight of Three Jewish Women Forced into Prostitution in the Americas*, New York, William Morrow, 2005, 276 p.