

2011

COMMENT PRENDRE UNE AUTRE FORME  
: UNE ÉTUDE SUR LA TRADUCTION  
ANGLAISE ET LA VERSION  
CINÉMATOGRAPHIQUE DU ROMAN BAISE-  
MOI DE VIRGINIE DESPENTES

Shandy April Lemperle  
*The University of Montana*

Let us know how access to this document benefits you.

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.umt.edu/etd>

---

**Recommended Citation**

Lemperle, Shandy April, "COMMENT PRENDRE UNE AUTRE FORME : UNE ÉTUDE SUR LA TRADUCTION ANGLAISE ET LA VERSION CINÉMATOGRAPHIQUE DU ROMAN BAISE-MOI DE VIRGINIE DESPENTES" (2011). *Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers*. 211.

<https://scholarworks.umt.edu/etd/211>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at ScholarWorks at University of Montana. It has been accepted for inclusion in Graduate Student Theses, Dissertations, & Professional Papers by an authorized administrator of ScholarWorks at University of Montana. For more information, please contact [scholarworks@mso.umt.edu](mailto:scholarworks@mso.umt.edu).

COMMENT PRENDRE UNE AUTRE FORME :  
UNE ÉTUDE SUR LA TRADUCTION ANGLAISE ET LA VERSION CINÉMATOGRAHIQUE  
DU ROMAN *BAISE-MOI* DE VIRGINIE DESPENTES

By

SHANDY APRIL LEMPERLÉ

B.A. in Art History, The American University of Paris, France, 2006  
M.A. in Art History, The University of Montana, Missoula, Montana, 2008

Thesis

presented in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of  
Master of Arts  
in Modern and Classical Languages and Literatures – French

The University of Montana

May 2011

Approved by:

Dr. J.B. Alexander Ross, Associate Dean  
Graduate School

Dr. Christopher Anderson, Committee Chair  
Department of Modern and Classical Languages and Literatures, French

Dr. Mladen Kozul, Committee Member  
Department of Modern and Classical Languages and Literatures, French

Dr. Marton Marko, Committee Member  
Department of Modern and Classical Languages and Literatures, German

COMMENT PRENDRE UNE AUTRE FORME :  
UNE ÉTUDE SUR LA TRADUCTION ANGLAISE ET LA VERSION CINÉMATOGRAPHIQUE  
DU ROMAN *BAISE-MOI* DE VIRGINIE DESPENTES

Abstract

Cette étude examine l'importance du roman *Baise-moi* de Virginie Despentes, illustrant le caractère féministe de l'œuvre de Despentes. L'étude utilise le manifeste de Despentes, *King Kong Théorie*, pour mieux comprendre les thèmes (le viol, la pornographie et la prostitution) et le fond de *Baise-moi*. Cette thèse demande au lecteur de considérer la violence représentée dans le roman de plus près. Elle argumente que cette violence n'est pas simplement gratuite ; elle est une force destructrice face à la société patriarcale.

Après avoir analysé *Baise-moi* cette étude s'ouvre à la question de la traduction. Elle considère plusieurs théories de traduction avancées par Walter Benjamin, Vladimir Nabokov et Thomas H. Jackson pour ensuite étudier la traduction anglaise ainsi que l'adaptation cinématographique. Cette thèse tente finalement de découvrir comment le traducteur et les réalisatrices ont essayé de transmettre les thèmes et le ton de l'original sous une autre forme.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre I : Un regard critique sur la violence et la subversion dans <i>Baise-moi</i></b> .....	4
<b>Chapitre II : L'Évolution des théories de traduction</b> .....	13
<b>Chapitre III : Et <i>Baise-moi</i> devint <i>Rape Me</i></b> .....	23
Le titre anglais de Bruce Benderson.....	23
Au-delà du titre : le texte de <i>Rape Me</i> .....	30
Le style de Despentès.....	32
Erreurs de traduction.....	42
<b>Chapitre IV : De l'écriture à l'image : le film <i>Baise-moi</i></b> .....	46
L'image pornographique.....	46
La version cinématographique : les techniques de transmédiation.....	56
La réception critique.....	60
La censure.....	63
Bad girls in dirty pictures : la question de genre.....	66
<b>Conclusion</b> .....	71
<b>Bibliographie</b> .....	74

# Introduction

En 1993 Virginie Despentes est devenue célèbre avec la publication de son premier roman, *Baise-moi*. En 2000 la version cinématographique est sortie sur les écrans et en 2002 la traduction anglaise est apparue. Ces interprétations représentent trois œuvres différentes qui sont néanmoins des manifestations de la même histoire. Les deux dernières versions ont dû confronter la question de la traduction et l'adaptation pour arriver à l'ouvrage final. Cette étude va examiner le texte original et ses traductions, s'appuyant sur les différentes théories de traduction avancées par Walter Benjamin, Vladimir Nabokov et Thomas H. Jackson. Elle va explorer l'obscénité en particulier et voir comment ce thème, qui est essentiel pour rester fidèle à l'original, est traité à travers les autres traductions.

Chaque version pousse, de manière explosive, les limites de l'acceptable. Quand on arrive à la frontière de ce qu'une société peut accepter, on se trouve dans le domaine de l'obscène. D'après Mary Caputi l'obscénité est la transgression d'un tabou, la violation des frontières et l'excès subconscient des limites consensuelles ; de plus, « l'obscénité est essentielle à la culture parce qu'elle remet en question les limites de cette culture » (Caputi 5). Pour Despentes, c'est de cet endroit obscène que provient la critique d'une société problématique. Pour conserver l'esprit de l'original il est donc essentiel que chaque traduction garde cette obscénité.

L'adaptation cinématographique de *Baise-moi* est sortie sept ans après la publication du roman (Despentes et Trinh Thi 2002). Le film, qui a reçu une interdiction aux moins de 16 ans, a immédiatement été critiqué pour ses images violentes et sexuelles. Deux jours après sa sortie

au cinéma, son visa d'exploitation a été annulé et le film a été censuré dans les cinémas français, créant une polémique en France sur la définition de la pornographie et de l'obscène. Pour rester fidèle au roman, la version cinématographique exhibe des sexes masculins et féminins et il y a des scènes montrant des actes sexuels non simulés. En général un film est considéré pornographique s'il contient un de ces deux éléments. Pourtant les réalisatrices, Despentès et Coralie Trinh Thi, réfutent cette classification, affirmant que le film n'a pas comme but de faire jouir le spectateur. Pour elles, montrer des actes sexuels non simulés était le moyen de garder l'aspect cru du texte original.

Les anglophones ont découvert le livre deux ans plus tard en 2002 sous le titre *Rape Me* (trans. Benderson 2002). Comme le film, la traduction anglaise garde l'obscénité de l'original. Mais préférer *Rape me* à une traduction plus littérale, *Fuck Me*, révèle une limite étrange dans le monde anglophone où le viol n'est pas considéré comme obscène, alors que la déclaration « baise-moi » l'est. Cette possibilité nécessiterait une étude comparative de cultures française et anglophone plus approfondie. Avant de mener une telle étude, il faut aussi considérer la possibilité que ce titre soit une référence à la chanson de Nirvana du même titre.<sup>1</sup> Vu ainsi, le traducteur aurait fait un clin d'œil à la question de la censure en ajoutant une autre référence culturelle à laquelle son public anglophone aurait facilement accès.

Il est donc certain que les trois versions (roman original, film et traduction anglaise) se ressemblent non seulement en ce qui concerne le contenu, mais aussi la forme. Ceci est possible grâce aux stratégies de traduction employées par les auteurs. Walter Benjamin a écrit qu'une traduction doit son existence à l'original (Benjamin 84). Il y a un rapport intéressant

---

<sup>1</sup> Nirvana, « Rape Me, » *In Utero*, 1993.

entre un texte original et une traduction ; la traduction n'est pas la même œuvre que le texte, mais elle ne pourrait exister sans lui. Tout ce qu'il y a d'obscène dans le film *Baise-moi* et le livre *Rape Me* doit alors ses racines à la version originale. Il faut donc d'abord analyser l'original pour voir ce qu'il y a de pornographique ou d'obscène et comment ceci fonctionne ; ensuite nous verrons comment les théories de traduction sont appliquées aux deux versions de *Baise-moi* pour créer deux œuvres qui ont su garder l'esprit essentiel de l'original.

# Chapitre I : Un regard critique sur la violence et la subversion dans *Baise-moi*

*Baise-moi* est une critique radicale de la société patriarcale. Despentès délivre ce message à travers ses personnages principaux aussi bien qu'avec son choix de style et de langage. Nous verrons comment son langage fait un parallèle au message trouvé dans le livre et comment ce langage a été traduit par la suite, mais il faut d'abord comprendre le roman pour voir comment il remet en cause l'ordre établi.

Les deux héroïnes de *Baise-moi*, Manu et Nadine, sont des femmes marginalisées qui sont prises d'une folie meurtrière. Elles tuent d'abord pour voler de l'argent et par la suite elles continuent pour le plaisir. Le lecteur suit leur descente dans la transgression, tout en étant encouragé de prendre part à leur monstruosité. Leurs meurtres les mènent de ville en ville où elles assassinent quiconque pourrait croiser leur chemin. A la fin du roman Manu se fait tuer par un magasinier et Nadine se fait arrêter par la police, mais la plus grande partie du livre se concentre sur leur rébellion et leur libération personnelle, qui sont dépeintes dans leurs actes de violence extrême.

Nadine et Manu contestent la société patriarcale bien avant qu'elles ne deviennent meurtrières. Ni l'une ni l'autre ne se conforme à ce que la société impose comme règles pour les femmes. Elles travaillent toutes les deux pour l'industrie du sexe. Nadine choisit de travailler comme prostituée. Ce travail est typiquement lié à l'avalissement de la femme, mais Nadine le présente d'une autre façon : « C'est vrai que c'est beaucoup d'argent. Elle ne sait toujours pas si c'est pour pas grand-chose. Mais leurs bites puent le moisi quand elle les prend dans sa



bouche. Ça reste quand même moins pénible que d'aller travailler » (Despentes 1999, 61). Nadine montre une préférence pour ce métier qu'elle a choisi où elle peut gagner des sommes importantes d'argent en peu de temps. Elle contrôle les tarifs et ne négocie pas avec ses clients.

-Ça fait cher à chaque fois, c'est cher pour moi, tu sais...Regarde comment je vis....

-Tu ne veux plus que je vienne ?

-Si, si, je veux que tu continues à venir. Mais ce serait bien que tu me fasses un petit prix, comme on se voit souvent, tu comprends ?

-Trouve un tapin moins cher.

Elle ne retournera plus chez lui (Despentes 1999, 60).

Nadine prend sa sexualité en main et gagne du capital de la population masculine sans produire de biens matériels. Elle met en cause l'ordre établi et remodèle la société pour qu'elle soit plus conforme à ses besoins et à ses envies. Cette indépendance l'éloigne d'autres femmes autour d'elle. Séverine, sa colocataire, épouse les normes sociales ; elle espère devenir la femme de quelqu'un. Elle est fière d'être vertueuse, le contraire d'une femme facile. Elle attend avec impatience le jour où sa besogne portera ses fruits et où elle trouvera un mari.

Despentes critique sévèrement un tel conformisme ; elle relie l'institution du mariage à la prostitution. Dans un mariage, les tâches ménagères – y compris les actes sexuels – sont échangées contre la sécurité financière (Despentes 2006, 61-62). Le pouvoir de la prostitution se trouve dans son indépendance du contrôle masculin. Ce système est souvent entaché de proxénètes qui prennent le rôle de protecteurs, comme un mari. Mais dans une situation de prostitution plus idéale on peut choisir ses propres clients et fixer les tarifs que l'on veut. Une fois le service rendu et le tarif payé, la prostituée n'a plus de lien contractuel avec le client. Dans son article intitulé « The Rebellious Body as Parody : *Baise-moi* by Virginie Despentes » Nicole Fayard affirme avec justesse : « *Baise-moi* challenges traditional views by suggesting that

sexual prostitution is preferable to economic or marital exploitation because the prostitute is actually naming the thing and has some control over it » (Fayard 76).

Quant à Manu, elle travaille aussi dans l'industrie du sexe comme actrice de films pornographiques. Comme Nadine, le travail et le mode de vie que Manu a choisis rejettent le système patriarcal. Elle ne dépend pas du mariage pour gagner sa vie et elle jouit de son travail et de sa sexualité tout en étant indépendante. Le fait qu'elle admet prendre du plaisir en faisant ce genre de travail réécrit les notions stéréotypées que les femmes n'aiment pas les actes sexuels explicites ou dégradants. Nadine n'est pas actrice mais aime regarder les films pornographiques. Elle reconnaît Manu des films pornographiques, ce qui suggère que Nadine en regarde beaucoup. Dans le domaine pornographique ce sont les hommes qui sont typiquement les voyeurs et les femmes qui sont les personnes regardées. Nadine s'approprie le regard masculin. Despentès élargit ainsi le champ des activités possibles des femmes. Elles ne sont plus seulement des objets que l'on regarde, mais aussi des agents qui peuvent regarder.

Nadine et Manu défient l'ordre établi non seulement par leurs choix de travail, mais aussi par leur folie meurtrière. Mais avant d'analyser celle-ci, il faut d'abord examiner l'événement principal qui mène aux meurtres : la scène où Manu et sa copine Karla sont victimes d'un viol collectif (Despentès 1999, 49-57). Il est évident que dans cette scène on enlève du pouvoir à Manu de manière violente. Manu et sa copine sont jetées de force dans la voiture de leurs trois agresseurs. Ensuite elles se font violées toutes les deux. Bien que Manu fût impuissante pendant cette scène de viol, elle a néanmoins réagi de manière différente par rapport à une femme « normale ». Au lieu de se débattre comme les violeurs auraient aimé, Manu est restée complètement immobile. Ses violeurs n'ont pas pu solliciter la réaction qu'ils

convoitaient et sont donc devenus irrités. Manu se fera flagellée d'insultes et de critiques mais rien ne pourra la toucher, comme enfermée dans un coffre fort dont elle seule connaît le code.

-J'ai l'impression de baiser un cadavre.

Celui qui regarde ajoute :

-Elle a même pas pleuré celle-là, regarde-la. Putain, c'est même pas une femme, ça (Despentes 1999, 55).

Même Karla, la copine de Manu, n'a pu accepter sa réaction. Karla a essayé de résister aux hommes et elle supposait que n'importe quelle femme respectable aurait fait la même chose. Contrairement à Manu, Karla ne s'est pas rendu compte que sa réaction était exactement ce que voulaient ces hommes ; cette réponse a augmenté la dynamique de dominance et de soumission que les agresseurs cherchaient, et sa tentative de préserver sa vertu a renforcé le stéréotype de la femme vertueuse. De ce fait, Karla et les violeurs existent tous dans le système patriarcal, tandis que Manu reste à l'extérieur. Karla, ne comprenant pas la réaction de Manu, réitère la remarque des hommes vis-à-vis de Manu, lui demandant : « Comment t'as pu faire ça ? Comment t'as pu te laisser faire comme ça ? Manu ne répond pas tout de suite. Elle sent qu'elle dégoûte Karla encore plus que les mecs » (Despentes 1999, 56). Manu donne une réponse réaliste concernant la société. Comparant son vagin à une voiture que l'on gare dans la cité, elle dit qu'il est presque inévitable de se faire cambrioler sa voiture. De ce point de vue tout ce que l'on peut faire est de s'assurer que l'on ne laisse rien de précieux dans sa voiture (Despentes 1999, 57). Dans un monde contrôlé par la patriarchie, le viol sert à renforcer la virilité des hommes, jouant un rôle intégré dans le système.

La majeure partie du roman suit cette scène cruciale de viol. Manu survit à cette attaque et rencontre Nadine. Ensemble, elles commencent leur voyage de violence et d'aventure à travers la France. Bien que cette violence semble gratuite au début, ce serait une

simplification du travail de Despentes de ne pas voir plus loin que cela. Le choix de victimes semble sans distinction, mais il reste dans les paramètres des règles tacites établies par Nadine et Manu. Toutes les victimes représentent, d'une manière ou une autre, soit la société patriarcale et soit la bourgeoise.

La première victime de Nadine est sa colocataire, Séverine. En tuant une femme, Nadine démontre qu'elle n'est pas simplement une femme en colère contre les hommes. Elle a un but et elle essaie de démolir un système en entier. Comme nous avons vu auparavant, Séverine incarne l'acceptation féminine de la patriarchie. Elle se conforte dans le système et ne cherche qu'à trouver un homme avec qui elle pourra signer un contrat de mariage. En étranglant Séverine, Nadine nie l'approbation d'un tel système non seulement par le biais de Séverine, mais par extension pour toute autre femme. Nadine commence sa critique sociale en attaquant cet accord bourgeois d'un système oppressif qui échange le confort matériel contre la vraie indépendance. Nadine étouffe sa colocataire, lui enlevant littéralement la voix.

Après ce premier meurtre symbolique Manu et Nadine commencent à tuer pour l'argent. Leurs victimes, les détenteurs du capital, sont souvent bourgeoises. Elles possèdent des richesses que Manu et Nadine leur enlèvent violemment. Dans cette catégorie Manu et Nadine tuent sans discrimination, s'attaquant aux hommes aussi bien qu'aux femmes pour abattre tout le beau monde qui les dérange. On comprend mieux leur code dans une scène où elles croisent la route de policiers. Elles tirent sur tous ces *poulets* parce qu'ils les auraient sûrement arrêtées, au moins pour vérifier leurs papiers, même s'ils ne les avaient pas reconnues comme le duo de tueuses en série. Mais Nadine et Manu ne tuent pas Fatima, une jeune femme d'origine arabe qui s'était fait arrêter et était avec les policiers. « Nadine rassure

[Manu] sèchement : J'ai bien compris qu'on tirait pas sur les Rebeus » (Despentes 1999, 168). Fatima a été épargnée non pas parce qu'elle était une femme, mais parce qu'elle faisait partie d'une minorité ethnique qui souffre aussi du système patriarcal. Comme l'a suggéré Fayard : « this suggest[s] a solidarity or at least identification with traditional victims of social alienation » (Fayard 67).

Nadine et Manu ne tuent pas seulement pour l'argent. La scène qui offre le plus de carnage se passe dans un club libertin. L'importance de la sexualité dans la quête de Manu et Nadine pour la liberté et l'autodétermination ne doit pas être oubliée. Le duo est allé au club pour y participer. Mais le patron a supposé que Manu lui ferait des services sexuels simplement à cause de sa présence dans le club et donc Manu et Nadine ont décidé d'exécuter tout le monde dans le club. Dans un acte ultime d'humiliation, Manu a forcé cet homme à couiner comme un cochon avant d'enfoncer son pistolet dans son anus et tirer. Le message est clair : ces femmes sont autonomes aussi bien sexuellement que moralement. Aucune décision, que ce soit sexuel ou autre, ne sera prise à leur place par un autre. Ce massacre fait preuve de l'excès de leurs actes. Pour se libérer totalement du système elles seraient obligées de tuer toute la société entière.

Nadine et Manu prennent en main leur sexualité et leur féminité sur tous les niveaux. Elles cherchent des hommes avec qui elles peuvent avoir des relations sexuelles non suivies, mais elles n'acceptent ces hommes que quand le rapport se déroule de la façon qu'elles souhaitent. En agissant ainsi elles renversent les rôles stéréotypés des hommes et des femmes. Par exemple, une de leurs règles est que les hommes ne portent pas de préservatif. Elles rencontrent un homme qui n'est pas d'accord avec cela ; il suggère de faire des actes sexuels

sans pénétration pour éviter le risque d'attraper des maladies sexuellement transmissibles. Manu lui fait une fellation, mais il lui tient fortement la tête pendant cet acte. Manu répond à son geste en faisant exprès de lui vomir dessus ; ensuite elle rit en regardant sa réaction. Il n'a pas suivi les règles établies par Manu. En rejetant sa seule condition et essayant de la forcer, l'homme a tenté de regagner le pouvoir pour lui-même. Manu rejette sa tentative de façon catégorique. Elle l'humilie et le tue par la suite. Elle lui explique son erreur :

Mec, ce qu'on a pas aimé chez toi, c'est la capote. Ta grave erreur, c'est la capote. On t'a démasqué, mec, et t'es qu'un connard à capote. On suit pas des filles qu'on connaît pas comme ça, mec. Ça aussi, fallait que tu le comprennes. Faut se méfier. Parce qu'en l'occurrence tu sais sur qui t'es tombé, mec ? Sur des putains de tueuses de connard à capote (Despentes 1999, 207).

Manu et Nadine prennent des comportements typiquement masculins dans leur inversion de rôles. La première page du roman présente Nadine qui est en train de se masturber en regardant un film pornographique. Tout au long du livre, l'importance de la masturbation ne cesse d'être développée. Séverine, la colocataire de Nadine, est écœurée du fait que Nadine se masturbe sans se cacher, ainsi que de l'intérêt qu'elle porte à la pornographie. Elle est horrifiée quand Nadine dit en plaisantant qu'elle aurait bien voulu continuer de se masturber même si Séverine était dans la même pièce. « Tu pourrais aller à la cuisine, s'il te plaît ? Je préférerais me masturber devant la télé, ça me gonfle de toujours aller faire ça dans ma chambre. Remarque, tu peux rester si tu veux » (Despentes 1999, 8). Nadine et Manu mettent cette activité en valeur toutes les deux. Cela leur vient de façon tellement naturelle qu'elles le font même quand elles ne sont pas seules. Leur attitude donne une représentation de la masturbation sans culpabilité ni honte.

La préoccupation du livre avec la masturbation est importante à plusieurs niveaux. Cette activité permet à Manu et à Nadine de reprendre un comportement généralement associé aux hommes tout en affirmant leur indépendance sexuelle. Comme l'a dit Camille Paglia : « l'acte sexuel est le pouvoir » (Paglia 12). L'observation de Paglia que l'on ne peut pas séparer les rapports de sexe des rapports de force se voit à travers le livre *Baise-moi*. Concernant la question de la masturbation, cette notion prend une autre dimension. Grâce à la masturbation Nadine et Manu sont sexuellement autonomes et libres alors de choisir le moment où elles veulent coucher avec des hommes et le moment où elles sont capables de s'en passer. Ceci est peut-être la manifestation la plus extrême du choix féminin triomphant sur la patriarchie dans le livre. Si les femmes peuvent gagner leurs vies sans succomber aux contrôles du mariage (en se prostituant dans le cas de Nadine et en jouant dans des films porno dans le cas de Manu), et si elles peuvent se soutenir sexuellement par la masturbation, alors elles n'ont plus besoin d'hommes. Cette libération sexuelle frappe directement en plein cœur de la machine patriarcale qui n'est autre que la société actuelle.

Le roman *Baise-moi* est un appel à la révolution. Manu et Nadine ne cessent de remettre en cause la société actuelle et le système patriarcal, les détruisant quand cette société ne leur convient pas en se comportant comme des hommes. Cependant, la société les rattrape à la fin. Manu se fait tuer par un commerçant et Nadine se retrouve alors seule. Nadine se décide à se suicider, comme Manu et Nadine avaient prévu, mais avant de pouvoir accomplir l'acte Nadine se fait arrêter par la police. La dernière volonté de Nadine lui est retirée par le système qui l'oppressait depuis le début du roman et Nadine se trouve réintégrée dans la société qu'elle fuyait.

Si Manu et Nadine s'attaquent au système patriarcal par leurs actes violents et sexuels, Desportes s'attaque au même système par son langage. Ceci est aguerri, cru et affuté. Beaucoup de mots employés font partie de l'argot et du verlan. Ce style rude est loin des idées préconçues de comment une adorable femme devrait écrire. Si les femmes sont plus adeptes de la poésie, comme le dit Julia Kristeva (Lechte 4-5), alors Desportes refuse absolument cette catégorie. Desportes se saisit au vol de ce langage cru ; elle l'approprie et s'inscrit donc dans le canon d'écrivains masculins.

Que devient ce langage et ces thèmes masculins quand ils sont traduits en une autre langue ou transmédiés au cinéma ? Nous allons développer ces questions dans les chapitres suivants, mais il faut d'abord commencer par une étude de la traduction à travers l'histoire. Cette étude nous permettra d'apprécier les problèmes et les difficultés associés à cette discipline.



## Chapitre II: L'Évolution des théories de traduction

*Unlike the author, superficially at least, the translator must be accurate.*

*-Gregory Rabassa*

Qu'est-ce que la traduction ? Au premier abord on peut penser que la traduction est une version plus ou moins exacte d'un texte transféré d'une langue à une autre. Mais si cela était le cas, pourquoi aurait-on multiples traductions de la même œuvre ? Il suffit de considérer *La Bible*, une des œuvres la plus connue de l'Occident, pour voir que ce n'est pas si simple. La traduction doit être plus complexe qu'un simple transfert, ou bien la nature des langues doit avoir une complexité qui laisse la voie ouverte à l'interprétation ; l'explication la plus probable est que la traduction est composée d'une combinaison de ces deux phénomènes.

Traduire est une nécessité depuis que les êtres humains ont développé des langues différentes. Pour communiquer avec ses voisins, il était nécessaire d'avoir des personnes qui comprenaient la langue voisine et pouvaient la transmettre aux autres sous une forme qu'ils puissent comprendre. Ce genre de traduction se préoccupe simplement de la compréhension. Quand on fait des traductions littéraires on exige que celles-ci soient plus approfondies. Traduire devient alors un art où on peut traduire la même œuvre de multiples façons différentes. Nous allons voir que chaque théorie de traduction met en avant un aspect différent de l'œuvre originale, et donc suivant la méthode employée on produit une traduction distincte.

Les traducteurs ont donc un certain pouvoir car la traduction est toujours une interprétation. On peut décider de changer certains éléments et d'en laisser de côté d'autres. Ce qu'on trouve d'essentiel peut varier de personne en personne. L'approche de chaque traducteur dépend de ce qu'il trouve important dans un texte.

Cette question de pouvoir est évidente quand on considère l'attitude des Romains envers la traduction. Pendant l'Empire romaine le texte original, souvent en grec, était considéré seulement comme une source d'inspiration. La traduction latine cherchait à surpasser et à améliorer l'œuvre originale (Friedrich 13). Cette approche utilisait la traduction comme une forme de dominance d'une culture sur une autre, mais Hugo Friedrich a noté qu'il y avait une contradiction dans cette approche où le traducteur rejetait le langage d'origine mais acceptait et appropriait le contenu (Friedrich 13).

Friedrich Nietzsche trouvait que pour les Romains, traduire était vraiment conquérir. Selon lui, les Romains volaient des textes anciens et les retravaillaient, rajoutant des éléments contemporains pour convenir à leurs besoins :

In those days, indeed, to translate meant to conquer – not merely in the sense that one would omit the historical dimension but also in the sense that one would add a hint of contemporaneousness to the material translated and, above all, in the sense that one would delete the name of the poet and insert the translator's name in its place (Nietzsche 69).

Suivant cette approche, la langue cible est la seule qui ait de l'importance. Il fallait faire une traduction qui suive les règles de grammaire et de syntaxe du latin. Si le texte original employait des structures étranges ou un vocabulaire qui sortait de l'ordinaire, la traduction devait réformer ces particularités et rendre un texte conforme aux sensibilités du lecteur romain.

Cette attitude a persisté pendant la Renaissance. Les traducteurs de cette époque voulaient enrichir l'original. Comme l'a affirmé Hugo Friedrich, ces traductions n'allaient pas vers l'original, mais s'éloignaient plutôt du texte d'origine. On utilisait l'original pour créer de nouvelles possibilités stylistiques dans la langue cible (Friedrich 13). Ces styles ne se conformaient pas nécessairement à la forme de l'original ; au contraire le traducteur prenait souvent de grandes libertés en ce qui concernait le style.

Au dix-huitième siècle les attitudes européennes envers les autres ont beaucoup changé. On a pris plus de conscience des particularités d'autres langues et il y avait une fascination croissante envers d'autres cultures. Ce changement s'est manifesté dans la traduction. On commençait à apprécier la singularité des règles particulières à chaque langue et la notion de « l'intraduisible » s'en est suivie. Si chaque langue a ses propres structures et sa propre syntaxe, est-ce possible de traduire exactement ce qui a été exprimé dans l'original ?

Certains philosophes, tel que Friedrich Schleiermacher, pensaient que les textes qui avaient un style très fort ne pouvaient être conçus que dans leurs langues d'origine. Cette théorie de traduction donne alors beaucoup d'importance à l'original. Si l'on suit cette approche la traduction devient étrange ; du fait que l'on trouvait que le style original ne pouvait être conçu que dans la langue d'origine ce style prend le dessus sur la version traduite. La notion de pouvoir reste importante dans cette approche à la traduction, mais tout pouvoir demeure alors avec le texte original car la traduction est soumise à l'original. Walter Benjamin nous rappelle qu'une traduction doit son existence au texte original (Benjamin 73). Cette vérité, qui peut sembler très simple, est pourtant très loin des théories romaines.

Dans ce nouveau concept on trouve un rapport entre les structures internes de toutes les langues qui est le plus apparent en ce qui concerne les traductions littéraires.<sup>2</sup> Contrairement aux traducteurs Gréco-romains qui traduisaient tout en un latin bien soigné, même si l'original utilisait des structures surprenantes ou un vocabulaire étrange, ceux du dix-huitième siècle pensaient qu'il fallait plutôt garder les ambiguïtés de l'original et les ramener à la version traduite (Friedrich 15-16).

Vladimir Nabokov a avancé une théorie de traduction où il y a trois sortes de traduction possibles. La première est la traduction lexicale. Ceci est la méthode la plus rudimentaire. Le but de ce style est de rendre dans une autre langue le sens du texte original. On reste aussi près du lexique et de la syntaxe originale que possible, même si on transgresse des règles de syntaxe dans la langue cible. Cette méthode ne produit qu'un squelette de l'original mais donne au lecteur un moyen de comprendre le texte original au niveau le plus primitif (Rosengrant 15).

La deuxième méthode selon Nabokov s'appelle la traduction littérale. Cette méthode dépasse la traduction lexicale car celle-ci prend en compte le sens contextuel et connotatif du texte. Rosengrant note que la traduction littérale selon Nabokov comprend trois dimensions :

1.) the range of association potential in the original language at the moment the work came into being, 2.) the range of association delimited by the text as a self-consistent aesthetic structure, and 3.) the new associations that, for good or ill, subsequent readers bring to the text – the socially and historically conditioned responses that constitute their apperception of it (Rosengrant 15).

Pour Nabokov la « littéralité » signifie la précision absolue et la traduction littérale produit les meilleurs résultats. « The clumsiest literal translation is a thousand times more useful than the prettiest paraphrase » (Nabokov 127). Cependant cette méthode est très difficile ; le traducteur

---

<sup>2</sup> La théorie de « la grammaire universelle » ressemble beaucoup à cette notion.

qui souhaite réussir une telle traduction doit alors maîtriser non seulement la langue d'origine et la langue de traduction, mais aussi la culture d'origine et celle de la nouvelle langue. Rosengrant remarque qu'il est très difficile pour le traducteur de transmettre toutes ces couches de signification ; le traducteur doit laisser certaines choses de côté ou alors, comme Nabokov, il doit rajouter une glose considérable pour tout expliquer. Le traducteur peut alors tomber dans un piège où il doit y inclure tout détail imaginable pour donner le contexte le plus compréhensif au lecteur. En effet ceci était exactement ce que souhaitait Nabokov :

I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity. I want such footnotes and the absolute literal sense, with no emasculation and no padding – I want such sense and such notes for all the poetry in other tongues that still languishes in « poetical » versions begrimed and beslimed by rhyme (Nabokov 143).

La troisième méthode de traduction selon Nabokov s'appelle la traduction paraphrastique. Cette formule cherche à aller plus loin que les préoccupations lexicales ou contextuelles. La traduction paraphrastique a comme objectif de transmettre la forme ou l'esprit de l'original. La traduction de la forme du texte original est souvent accomplie aux dépens du sens cognitif. Dans le cas de la traduction de l'esprit de l'œuvre, l'original sert d'inspiration au traducteur, qui doit tenter de recréer le texte comme l'auteur l'aurait écrit s'il parlait la même langue et vivait à la même époque que le traducteur (Rosengrant 16-17).

Aujourd'hui on est toujours aux prises avec le problème de traduction. Thomas H. Jackson résume la difficulté de la traduction en posant une question : « ...to translate something is by definition to change it. To translate « faithfully, » then is to...what ? Not change ? Change minimally ? The logical consequence of the ideal of « faithful » translation

would be a text totally, and uselessly, identical with the original... » (Jackson 81). Jackson met en avant cette contradiction qui est propre à la traduction. Mais tous les philosophes et traducteurs ne voient pas ce conflit comme tel. Nabokov a estimé qu'une vraie traduction ne pouvait être que littérale : « Anything but [a literal translation] is not truly a translation, but an imitation, an adaptation or a parody » (Nabokov 134). Le point de vue de Gregory Rabassa rejoint celui de Nabokov. Pour Rabassa il est nécessaire de rester aussi près du texte original que possible. Pour lui le traducteur idéal est un bon lecteur du texte. Il est celui qui puisse faire une explication de texte et puis reconstituer ce texte dans une deuxième langue (Jackson 81).

Mais quand on considère le traducteur idéal, doit-on prendre aussi en compte les lecteurs qui vont recevoir le texte dans la deuxième langue ? D'après Walter Benjamin il ne faut jamais prendre en considération le lecteur. Pour lui l'idée du lecteur idéal pose un problème ; le texte original n'a pas été créé pour un lecteur, alors pourquoi la traduction serait-elle écrite pour un certain public (Benjamin 71-72) ?

D'après Benjamin la traduction sert à exprimer le rapport réciproque qui existe entre les langues. Il faut donc toujours prendre en considération la traductibilité d'une œuvre. Mais pour lui tout n'est pas traductible. Il rejoint Nabokov en affirmant que l'on peut traduire les mots mais pas toujours le contenu d'un texte. Le langage et le contenu forment une unité naturelle dans le texte original mais Benjamin estime que cette unité ne peut plus exister dans une traduction. Une fois traduit, le langage change souvent de registre par rapport à l'original et ne correspond donc plus au contexte de l'œuvre. On risque d'écrire dans un langage qui serait écrasant et étranger (Benjamin 76).

Ce problème donne au traducteur une opportunité inattendue qui est, d'après Benjamin, aussi un devoir, une des tâches principales du traducteur. Le traducteur existe dans un monde entre deux langues, entre le texte original et sa traduction. Il est le seul qui ait accès à cet « intérlangage. » Il doit non seulement reproduire un texte dans une autre langue, essayant de traduire le contenu ainsi que le langage, mais il faut aussi qu'il utilise le texte original pour élargir les possibilités littéraires réalisables de la deuxième langue. « For the sake of pure language [the translator] breaks through decayed barriers of his own language. Luther, Voss, Hölderlin, and George have extended the boundaries of the German language » (Benjamin 81).

Si l'on accepte qu'une traduction doit développer les possibilités de la langue dans laquelle elle est traduite, il faut aussi accepter que la traduction soit plus complexe qu'un simple transfert. En effet une traduction devient un acte de renaissance ; si la *création* d'un texte constitue la naissance d'une œuvre, sa traduction est la *recréation* ou la renaissance de cette œuvre. « Translation is so far removed from being the sterile equation of two dead languages that of all literary forms it is the one charged with the special mission of watching over the maturing process of the original language and the birth pangs of its own » (Benjamin 75). Katherine Silver décrit la traduction comme érotique même, dans le sens où elle est « vitale et donne la vie » (Silver 13).

Mais comment traduire ? Il y a toujours autant d'approches différentes à la traduction mais à la base de chaque théorie nous trouvons deux idées principales. Soit on reste fidèle au langage original du texte, soit on prend des libertés avec le langage pour plutôt favoriser la poésie du texte. Si on reste fidèle au texte on risque d'écrire une traduction « injurieuse, »

d'après la définition de Thomas H. Jackson. Dans son article « Theorizing Translation » il décrit une telle traduction comme celle : « whose torsion would replicate, as nearly as possible, the subtle and significant rhetorical (again in a deep sense) moves of the original » (Jackson 82). Cette méthode se rapproche de la traduction littérale de Nabokov qui reste très près de l'original dans le sens où elle essaie de garder l'ambiance exacte de l'original. La présence du traducteur y est évidente ; le langage étrange et compliqué de cette forme de traduction attire l'attention du lecteur sur le langage propre, le rappelant qu'il lit un texte traduit.

Mais est-ce que la traduction injurieuse présente au traducteur l'opportunité d'élargir les possibilités de la langue cible, comme le désirait Benjamin ? Certains traducteurs (Lawrence Venuti et Phillip Lewis, par exemple) recommandent cette technique parce que la traduction qui en résulte est une interprétation « juste » de l'original (Jackson 81-82). Pourtant, ce style de traduction risque de garder le texte dans « l'intérlangage » et de ne jamais le transférer complètement vers la langue cible. Si le texte ne passe jamais vraiment vers la deuxième langue, peut-on vraiment dire que cette « traduction » élargisse les possibilités de cette deuxième langue ?

Benjamin remet en question l'idée qu'une traduction fidèle puisse reproduire le sens de l'original. Il tient que la traduction littérale de mots, que Nabokov a plus tard nommé la traduction lexicale, ne peut jamais reproduire les vraies conditions socioculturelles de l'original. Alors si on veut traduire de façon littérale on perd la forme et le contexte du texte. On peut cependant utiliser cette méthode pour garder le sens, aux dépens de l'esprit de l'original. Néanmoins Nabokov a estimé que ceci n'était pas toujours le cas :

If such accuracy sometimes results in the strange allegoric scene suggested by the phrase 'the letter has killed the spirit,' only one reason can be imagined : there must



have been something wrong either with the original letter or with the original spirit, and this is not really the translator's concern (Nabokov 141).

Pour transmettre le contexte du texte il faut tenter une traduction littérale avec des commentaires du traducteur qui expliquent les idées intraduisibles de l'original.

La deuxième option pour le traducteur est de prendre des libertés avec le texte qu'il traduit et de faire une traduction paraphrastique. On peut ainsi créer un texte qui semble naturel dans la langue cible, comme si le texte avait été d'abord écrit dans cette langue. Le langage est bien soigné, mais l'inconvénient est que cette forme de traduction peut manquer certains éléments de l'original, tout comme la traduction littérale. Afin de compenser ces pertes il faut rajouter des commentaires et des notes d'explication. Le langage lui-même ne fait pas appel au fait que le texte soit une traduction, mais ces notes qui cassent l'écoulement naturel du texte le font (Jackson 82). Il semblerait alors qu'aucune de ces deux options ne soit convenable à une bonne traduction.

Pourtant, une troisième idée existe qui peut apporter une solution adéquate au problème de la traduction. Il faut cesser de voir la traduction par le biais de cette opposition binaire entre fidélité et licence et accepter l'espace entre les deux langues. « To some degree all great texts contain their potential translation between the lines » (Benjamin 82). C'est dans cet endroit où le sens littéral et la licence se réunissent pour créer un texte qui est une œuvre à part entière. Pour rejoindre l'idée de Benjamin sur la vie toujours changeante du langage, Silver note que « l'accouplement » du texte et de son traducteur et/ou sa traduction ne peut jamais être tout à fait parfait parce que, comme toute union, chaque entité demeure toujours distincte, justement parce qu'elle est vivante et donc changeante (Silver 13). C'est quand l'on admet cette réalité inévitable que l'on peut accepter la complexité de la traduction.

And then might we see this dynamism, this imperfect harmony, the struggle to become, as lending translation the freedom rather than the onus of placelessness, the privilege of living in the interstice, both temporally and spatially, the elation of engagement and involvement without attachment (Silver 13).

Nous allons voir que les deux versions de *Baise-moi* – la traduction anglaise ainsi que le film français – tentent d’offrir une traduction ou une transmédiation qui marient la liberté et la licence, la forme et le contenu.

## Chapitre III : Et *Baise-moi* devint *Rape Me*

### Le titre anglais de Bruce Benderson

Dans un entretien en 2006 avec Kevin Dolgin au sujet de la traduction, Bruce Benderson a avoué :

Yeah, translation is horribly difficult. For one thing, you get very little credit for it no matter how hard you work—I mean it's almost like rewriting the book. You're not just looking the words up and writing down their meaning, you have to recreate a voice. It really has all the elements of good writing except you don't have to have the ideas for a story or for a theme; but to recreate the style is almost like inventing a new style that's comparable to the author's. It takes a very long time even when it looks simple, because there's a certain tone that's very difficult to convey in English. It doesn't pay that well either (LitPark).

Nous retrouvons ici l'idée de Benjamin que la traduction est la renaissance d'une œuvre ; le traducteur est alors responsable de la longévité du texte. Il n'est pas un simple transmetteur. Son rôle ressemble plus à celui d'un auteur à part entière. Il n'est peut-être pas surprenant alors que Benderson est, lui-même auteur. Parmi ses romans on compte *Toxico*, *Sexe et solitude*, *New York Rage* et *Autobiographie érotique*. Ce dernier livre a été d'abord publié en France et a gagné le Prix de Flore en 2004.

Un traducteur n'est pas toujours un écrivain aussi à part entière, mais Medeine Tribinevičius affirme que chaque traduction est un nouveau texte original. Si l'on accepte qu'une traduction soit la renaissance d'une œuvre, on peut accepter cela comme la naissance d'un nouveau texte. Suivant cette définition alors tout traducteur est aussi écrivain. Mais Benderson est écrivain dans le sens où il ne fait pas que traduire les œuvres des autres ; il crée aussi ses propres textes originaux. Tribinevičius cherche à savoir s'il est en fait problématique

d'être traducteur et écrivain dans ce sens. Est-ce que le fait d'être écrivain interfère avec l'intégrité de la traduction ? Peut-on séparer l'écrivain du traducteur ? Tribinevičius pense qu'il est possible avec difficulté, et qu'en fin de compte les deux disciplines peuvent s'aider l'une avec l'autre (Tribinevičius 30-31).

Quand on considère l'œuvre de Benderson, il semble qu'il est le traducteur idéal pour Virginie Despentes. Ces romans traitent de sujets similaires à ceux de Despentes – le monde vu du point de vue des marginalisés où la sexualité traverse les histoires de façon naturelle et joue un rôle définitif pour les personnages, comme si la sexualité elle-même était un personnage. Despentes écrit au sujet du viol, de la pornographie et de la prostitution, trois sujets qui ont en commun un rapport à la sexualité. Benderson écrit aussi sur la prostitution – un des personnages principaux d'*Autobiographie érotique* est un prostitué roumain – et Benderson incorpore le monde homosexuel, donnant une voix à une autre population marginalisée.

Pourtant Tribinevičius affirme que la traduction offre à l'écrivain une opportunité d'essayer un autre genre de littérature et d'examiner l'écriture de manière plus profonde car on doit essayer de prendre la voix et le style d'un autre (Tribinevičius 31). Si un bon traducteur est celui qui peut glisser d'un style à un autre et d'un genre à un autre, ce n'est donc pas forcément un avantage d'écrire ses propres romans dans un style semblable à l'auteur que l'on doit traduire. Au contraire si le style du traducteur dans ses propres œuvres ressemble trop à celui de l'écrivain qu'il traduit, est-ce que le traducteur ne risque pas de garder son propre style au détriment du style de l'écrivain ?

La version de *Baise-moi* de Benderson interpelle immédiatement le lecteur. L'œuvre de Despentes est crue et brusque et ne demande jamais le pardon. La couverture du livre de

Despentes déclare « Baise-moi » sans excuses, mais la version proposée par Benderson n'est pas aussi osée. Le titre français demeure sur la couverture du livre anglais alors le lecteur, à moins qu'il ne parle français (et dans ce cas il lirait le livre dans sa version originale), ne peut pas le comprendre. Le titre d'un livre est l'élément qui nous attire en premier ; si on nous propose un titre incompréhensible ce lien de premier contact entre livre et lecteur ne peut pas se créer.

On ne trouve le titre en anglais qu'en ouvrant le livre. La page de titre répète encore le titre français avec, en dessous, les mots « Rape Me » entre parenthèse. Nous avons enfin le titre anglais, mais ce titre est différent de façon fondamentale du titre original. Un des événements catalyseurs de *Baise-moi* est la scène de viol de Manu et sa copine Karla. Cet événement met en valeur l'impuissance de Manu face à ses agresseurs : « Jouissance de l'annulation de l'autre, de sa parole, de sa volonté, de son intégrité. Le viol, c'est la guerre civile, l'organisation politique par laquelle un sexe déclare à l'autre : je prends tous les droits sur toi, je te force à te sentir inférieure, coupable et dégradée » (Despentes 2006, 54). Cette organisation politique dont parle Despentes est la patriarchie, et au cours du reste du livre Manu combat ce système.

Le titre original insiste sur la rédemption de Manu. Cet ordre, « baise-moi » met en avant l'autonomie de Manu, qui lui avait été enlevée pendant son viol. Au lieu de fixer sur la scène où Manu n'avait pas de choix, Despentes a décidé d'accentuer son libre arbitre qu'elle a rapidement réclamé après le viol. Parlant du viol, Despentes souligne l'importance de la survie. Elle critique « l'épée de Damoclès » propagée par notre société où le viol est considéré comme la pire des choses qui puisse arriver à une femme et si une femme se fait violée elle ne doit

jamais en guérir, elle devient à jamais abîmée. Pourtant c'est un incident qui arrive et Despentes tente de valoriser la guérison.<sup>3</sup> « ....Plutôt qu'avoir honte d'être vivantes on pouvait décider de se relever et de s'en remettre le mieux possible » (Despentes 2006, 45). Et c'est ce que fait Manu. Elle s'en remet le mieux possible et reprend son pouvoir de la société qui le lui avait arraché. Mais on ne le saurait pas si on s'arrêtait au titre de Benderson.

Le titre *Rape Me* attire l'attention du lecteur sur le viol de Manu, mais il faut noter aussi que c'est le nom d'une chanson très connue de Nirvana. Despentes, qui a grandi dans les années 1970 et 1980 avec le punk rock comme une influence majeure et un mode de vie (Despentes 2006), utilise beaucoup de références à la musique, et surtout au punk rock. Nous voyons l'importance de la musique chez Despentes avec Nadine, qui se promène partout avec son walkman, et aussi avec les fragments de paroles de chansons dispersés à travers le texte. Manu et Nadine incarnent ce mode de vie. « Le punk-rock est un exercice d'éclatement des codes établis, notamment concernant les genres » (Despentes 2006, 123). Vu l'importance de ce genre de musique il n'est donc pas impossible que Benderson ait voulu utiliser le titre de sa traduction pour introduire le lecteur dans le monde de Virginie Despentes.

La chanson « Rape Me »<sup>4</sup> de Nirvana est tout sauf une invitation au viol. Les paroles sont concises et valent la peine d'être reproduites ici :

Rape me  
Rape me, my friend  
Rape me  
Rape me again

I'm not the only one

---

<sup>3</sup> Despentes cite Camille Paglia comme inspiration à ce sentiment.

<sup>4</sup> Paroles de Kurt Cobain, Nirvana, *In Utero*, DGC Records, 1993.

I'm not the only one...

Hate me

Do it and do it again

Waste me

Rape me, my friend

I'm not the only one.

I'm not the only one...

My favorite inside source

I'll kiss your open sores

I appreciate your concern

You're gonna stink and burn

Rape me

Rape me, my friend

Rape me

Rape me, again

I'm not the only one?

I'm not the only one.

Rape me!

Rape me!

Le nom de la chanson pose un problème d'étymologie. Puisque le viol est un acte commis contre la volonté de la victime, si cette dernière demande à une personne de la violer est-ce que cela reste un viol ? Kurt Cobain, le chanteur de Nirvana, joue avec cette contradiction et la capacité de cette phrase à interloquer les gens. Mais contrairement au nom de la chanson, « Rape Me » est une chanson contre le viol. Cobain voulait faire passer son message de manière vive et audacieuse. « What I've realized is that if you want to get your point across you have to be obvious » (Thomas et Smith 168). Le chanteur prend la voix d'une femme en train d'être

violée et explique que ces paroles présagent la vengeance éventuelle de cette femme violée. « ...It's like 'Go ahead, rape me, just go for it, because you're gonna get it » (Thomas et Smith 168). Ce sentiment se reflète dans la tuerie qui s'ensuit dans *Baise-moi* où la bourgeoisie et la société patriarcale en général prennent la place des violeurs de Manu.

On ne peut sous-estimer l'importance musicale et culturelle de Nirvana. Malgré la courte durée de leur existence en tant que groupe musical, Nirvana, et surtout Kurt Cobain, a bouleversé le milieu de la musique. Dans son livre sur l'histoire du grunge, Kyle Anderson affirme que Cobain a changé le monde musical à jamais :

...Kurt Cobain is probably the most famous and influential punk of all time. His band didn't always play music that sounded like the traditional accepted version of punk (like the Clash, Sex Pistols, or Ramones), but even when rolling in limousines or selling out stadiums in Europe, Kurt Cobain embodied the punk ethos by acting like he was no better than a common rock-and-roll street urchin (Anderson 57).

Quand on prend en compte l'importance de ce groupe et le message des paroles de « Rape Me » il semblerait alors que Benderson faisait sûrement référence à cette chanson avec son choix de titre. On peut même rapprocher le message du titre français et le nouveau titre en anglais. À l'encontre des prévisions générales ces deux phrases, qui sembleraient dire deux choses complètement différentes, font passer le même message.<sup>5</sup>

Mais est-ce que le lecteur moyen comprendrait ce que voulait dire Benderson ? Il faut connaître la chanson pour avoir la moindre espérance de faire le lien. Benderson a-t-il pris un risque trop grand avec son choix ? Il a dû penser que la majorité des personnes qui lisent

---

<sup>5</sup> Il est intéressant de noter qu'en 2002, la même année que *Rape Me* est sorti, Despentès a publié un livre intitulé *Teen spirit* (Grasset). Ce titre fait référence sans aucun doute à une autre chanson de Nirvana, « Smells Like Teen Spirit » (1991).



Virginie Despentes ont aussi une familiarité avec Nirvana et la musique alternative en général.<sup>6</sup> Mais ceci est le même risque que prend Despentes avec ses œuvres. Elle se sert de références musicales qui ressemblent à l'aspect cru de ses romans. Ses romans et la musique qui les influence sont ostentatoires, tout comme la déclaration « Rape Me. » Alors même si le lecteur moyen ne fait pas le lien entre ce titre et la chanson de Nirvana, il ne peut s'empêcher d'y rester interloqué.

---

<sup>6</sup> J'ai écrit à Benderson pour lui demander s'il faisait référence à la chanson de Nirvana mais il ne m'a pas répondu.

## Au-delà du titre : le texte de *Rape Me*

*Moi, tu vois, je crois pas au fond sans la forme* (Despentès 1999, 121).

Comme nous avons déjà vu, il y a beaucoup d'idées différentes concernant ce que c'est qu'une bonne traduction. À travers l'histoire on a proposé diverses réponses à la question, mais à la base le problème fondamental a toujours été le choix entre garder soit la forme soit le sens. À quel point un traducteur peut-il prendre des libertés avec la traduction sans perdre le sens ? Et à quel prix doit-on rester fidèle au sens de l'œuvre au détriment de la fluidité du texte en traduction ? Est-ce que le lecteur doit sentir que ce qu'il lit a été traduit d'une autre langue ?

Un bon traducteur arrive à jongler entre les deux extrêmes. Un des devoirs du traducteur reste toutefois de partager l'œuvre originale avec des personnes venant d'une autre culture et qui parlent une autre langue ; on doit garder le contenu et le transmettre pour remplir ce devoir. En même temps, il est nécessaire de préserver quelque chose de la forme ou du style de l'auteur pour vraiment transmettre l'expérience du texte au lecteur. Il faut plutôt chercher à créer une traduction qui se lit comme un texte original. On ne veut pas tirer l'attention du lecteur sur le fait qu'il lit une traduction, et le fait que Benderson ait réussi à le faire dans son titre démontre qu'il est possible.

Le titre qu'a trouvé Benderson représente le mariage du sens avec la forme, et du ton avec le message. Il a pris un risque en choisissant ce titre qui, au premier abord, déparait du titre de Despentès. Mais malgré le fait que son titre s'éloigne des mots exacts que Despentès a utilisés, cela représente néanmoins une très bonne traduction qui reste fidèle à l'esprit de son

œuvre. Benderson a réussi à incorporer une référence à la musique et à la culture contemporaine que la plupart de ses lecteurs comprendront et qui leur donnera une idée du ton du livre.

Pourtant, la traduction de Benderson du reste du livre ne suit pas ce début alléchant. Benderson essaie de garder à tout prix la forme de Desportes, mais son effort vient au détriment de l'ambiance. Si l'on traduit de façon littérale on peut garder la forme mais on risque de perdre quelque chose de l'esprit de l'original. Par contre, si on reste trop près du style original le langage de la traduction est en danger d'apparaître anormal ou affecté. Voici le problème que Benderson a dû essayer de résoudre.

## Le style de Desportes

Desportes écrit avec un style oral très marqué. Elle « aime les trucs vifs » et tente d'écrire « le rythme de la pensée » (Rue89). Pour Desportes le style oral est « [sa] particularité à [elle] » (Rue89). Pourtant on peut situer l'écriture de Desportes dans la tradition de la *hard-boiled fiction* et le roman noir. La *hard-boiled fiction* des policiers américains est devenue un genre populaire aux Etats-Unis à partir des années 1920. Ces romans étaient liés aux classes inférieures par leurs méthodes de production : « Initially published in installments in cheap popular magazines in America, such work was held to have very little value, its conditions of production denying it any real status » (Gorrara 593). Ce lien à la classe populaire se manifeste aussi dans les thèmes traités dans ces romans : « ...writers who adopt this narrative mode explicitly set themselves up to expose the violence, disorder, and transgression of the world that they inhabit » (Gorrara 593).

Après la Seconde Guerre mondiale le *hard-boiled detective novel* a traversé l'Atlantique. En 1945 Marcel Duhamel a fondé la *Série noire* où on pouvait trouver des traductions de certains romans de ce genre de Raymond Chandler, Dashiell Hammett et d'autres. Ce genre a été adopté ensuite par de nombreux auteurs français, tels que Léo Malet, Jean Amila et André Hélène pour créer le roman noir. Contrairement au roman policier traditionnel, le roman noir prend en compte le contexte socioculturel des personnages. « Le roman policier baigne dans la psychologie, ou carrément dans la psychiatrie avec le personnage de tueur en série, qui est le nouvel archétype de cette littérature. Le roman « noir », lui, enracine les crimes dans les circonstances sociales dans lesquelles ils sont commis » (Manotti 107).

Du point de vue de la traduction il est important de prendre en considération cette tradition littéraire pour pouvoir garder le style de Despentès. La difficulté est de représenter ce style d'une façon acceptable et lisible dans la langue de traduction. Dans l'ensemble la traduction de Benderson est assez bien faite, mais parfois son anglais imite le français de Despentès à tel point que cela interpelle le lecteur. Quand notre attention est tirée sur le langage pour son caractère étranger, nous nous rendons compte que le texte n'a pas été écrit dans la langue que nous lisons. Ceci revient à ce que Jackson appelait la traduction injurieuse. Il faut éviter les traductions injurieuses si on accepte que la traduction idéale transmette le texte d'une langue vers une autre pour donner au lecteur l'expérience la plus proche de celle que l'on aurait eue si l'on avait lu le texte dans sa langue originale.

Despentès écrit en général au présent. Ses romans ont souvent quelque chose de très actuel et immédiat. Ceci est surtout le cas pour *Baise-moi*. L'aventure, ou plutôt la mésaventure, de Manu et Nadine est un moment très éphémère où tout ce qui compte est le moment présent et on ne pense pas plus loin qu'à la prochaine défonce. Manu et Nadine vivent dans le moment ; les rares occasions où elles pensent au lendemain elles ne discutent pas de leur avenir, mais de leur fin, de leur mort.

- Mais ça me ferait chier de finir coincée dans de la tôle froissée à attendre Police-Secours.
- Ça te dirait pas, qu'on s'écrase dans un mur ?
- T'en as marre ? Le 13, c'est dans deux jours, moi je préfère tenir jusque-là...
- Moi, pareil. Mais le 14, on pourrait se payer un mur (Despentès 1999, 155).

Il est important que le traducteur de *Baise-moi* trouve un moyen de communiquer le même sens de l'immédiat et de l'éphémère, mais il doit réfléchir sur le temps verbal. La façon dont fonctionne le présent en français ne veut pas nécessairement dire qu'il va avoir le même

effet en anglais. On peut accepter que l'usage de ce temps verbal insiste sur le moment vécu, mais cela ignore le fait que l'emploi du présent sonne quelque peu étrange en anglais. L'usage du présent dans la narration anglaise est un mode que certaines critiques n'apprécient pas. Philip Pullman remarque que l'usage du présent enlève la singularité de ce temps : « Like any other literary effect, the present tense is an expressive device ; but expression works by contrast. [...] If every sound you emit is a scream, a scream has no expressive value » (Pullman).

Benderson aurait sans doute souhaité reproduire la forme de Despentès qui dépend en partie de son usage du présent. Pourtant l'effet qu'il aurait voulu reproduire avec le présent ne fonctionne pas de la même manière en anglais. Benderson aurait dû considérer d'autres méthodes pour reproduire le sens de l'immédiat qui est présent dans le texte de Despentès. Philip Hensher remarque que l'usage du présent en anglais n'est pas la façon la plus efficace pour exprimer la vivacité d'une situation : « Writing is vivid if it is vivid. A shift in tense won't do that for you » (Lea). À cause de son usage fréquent du présent, la traduction de Benderson tombe dans le piège où on traduit la forme au détriment de la lisibilité et on tire l'attention du lecteur sur le fait qu'il lit une traduction.

L'emploi du présent par Despentès transmet ce sens de l'immédiat et reste naturel dans le français de l'écrivain. Le lecteur est conscient du style de l'auteure sans le trouver étrange ou anormal. L'usage du présent mime la langue parlée, ce qui renforce l'accent qui est mis sur l'immédiat. Au premier chapitre, Despentès décrit Nadine, qui se détend dans l'appartement qu'elle partage avec sa colocataire Séverine :

Nadine finit sa bière, fouille le cendrier à la recherche d'un mégot récupérable parce qu'elle a la flemme de descendre au bureau de tabac. Elle trouve un joint qu'on a laissé s'éteindre à moitié fumé. Il reste largement de quoi être raide et cette découverte la met de bonne humeur.

Elle attend patiemment que Séverine reparte travailler, lui souhaite courtoisement bonne journée. Elle fouille dans sa chambre parce qu'elle sait qu'elle y a caché du whisky. Puis elle s'en remplit un large verre et s'installe devant la télé (Despentes 1999, 11).

Dans cette scène Despentes raconte un après-midi typique de Nadine, décrivant chaque chose qu'elle a faite. Les descriptions sont brèves et classées comme si elles faisaient partie d'une liste de tâches qu'elle *vient de finir*. La traduction que Benderson a faite est la suivante :

Nadine finishes her beer, looks in the ashtray for a serviceable butt because she can't be bothered going down to the tobacco shop. She finds a half-smoked joint. It's more than enough to get stoned, and the discovery puts her in good humor.

She patiently waits for Séverine to go back to work, politely wishes her a good day. Then she rummages through Séverine's room because she knows she's stashed some whiskey there. She fills a large glass with it and sits down in front of the TV (trans. Benderson 10).

J'aurais proposé qu'une telle scène soit écrite au passé en anglais. J'aurais également changé certains mots ou expressions choisis par Benderson qui ne me semblent pas naturels en anglais. Par exemple, il a choisi d'écrire que la découverte du joint « puts [Nadine] in good humor » (trans. Benderson 10). Ce mot correspond à l'humeur française ; pourtant en anglais il est beaucoup plus commun et donc plus naturel de dire que cela « puts her in a good mood. » Je propose donc la traduction suivante :

Nadine finished her beer and dug around the ashtray for a reusable cigarette butt because she didn't feel like going down to the store. She found a half-smoked joint that had gone out. There was more than enough left to get her stoned and that discovery put her in a good mood.

She patiently waited for Séverine to go back to work and politely wished her a good day. She searched around in Séverine's room because she knew she had hidden some whiskey there. Then she poured herself a large glass and sat down in front of the TV.

La version originale donne cette liste de tâches mais n'ajoute le mot « puis » qu'avant la dernière tâche accomplie. Dans la traduction de Benderson, il a changé l'emplacement de ce mot et l'a mis au début de l'avant-dernière phrase (« then she rummages through Nadine's room....»). Ceci suggère que Benderson essaie de transmettre l'idée que ce passage est composé d'activités que Nadine a faites. Le lecteur sent que Benderson veut écrire une liste. Ce concept est plus facilement traduisible et sonne de manière plus naturelle si l'on utilise le passé.

Outre l'usage du présent, Despentès utilise aussi des fautes (voulues) de grammaire et de syntaxe qui sont souvent entendues dans le français de la rue. Ce n'est pas un langage soutenu, tout comme Manu et Nadine ne font pas partie de la haute société. Embêtée par Manu, Nadine lui dit : « La bouteille de Jack, *enfonce-toi-la* bien profond... (Despentès 1999, 101), au lieu de dire « enfonce-la-toi » comme le prescrit la règle de l'ordre des pronoms dans les phrases qui emploient l'impératif.

Le texte de *Baise-moi* contient aussi des phrases qui sont souvent courtes et fragmentées. Comme l'usage du présent et les fautes de grammaire, ces fragments imitent la langue parlée et reflètent le milieu social des personnages principaux. Revenons à la scène que nous avons utilisée pour illustrer l'usage du présent. Dans cette scène Nadine se détendait chez elle. Elle venait de trouver un joint et du whiskey et s'était installée devant la télévision. Le passage continue : « Elle allume le biz, s'applique à retenir la fumée le plus longtemps qu'elle peut. Pousse le volume de la chaîne à fond et met le magnétoscope en marche sans le son » (Despentès 1999, 11). Despentès économise des mots, se servant de virgules au lieu d'utiliser des conjonctions telles que « et, » « puis » ou « ensuite. » Elle rend aussi ses phrases plus



courtes et fragmentées en supprimant quelquefois le sujet. Dans le passage cité ci-dessus Despentès écrit la deuxième phrase sans sujet. Grâce au contexte le lecteur sait que le sujet est Nadine mais la phrase elle-même reste fragmentée et techniquement incomplète.

Ces fragments isolent et mettent en valeur l'essentiel. Il n'y a rien de superflu et rien qui tenterait d'embellir la prose et les événements du roman. Dans un passage où Manu et Nadine discutent d'un client avec lequel Nadine avait entrepris des pratiques sadomasochistes, la narration dit simplement : « Ces pratiques-là. Tellement grotesques et déplacées maintenant qu'elle voudrait en parler. Incongrues » (Despentès 1999, 100). Ces bribes, pleines d'adjectifs, donnent au lecteur une sorte d'image impressionniste qui, néanmoins, crée un tableau qui exprime de manière très efficace la situation et les sentiments de Nadine à ce sujet. Nadine explique que ces pratiques sadomasochistes avaient une place dans son développement personnel et professionnel. Elle ne les voyait pas comme quelque chose de négatif. Cependant hors contexte ces pratiques prennent une autre dimension. Elle n'arrive pas à l'expliquer à Manu car elle n'est plus dans le contexte spécifique où elle les avait entrepris. Cette contradiction entre le moment vécu où l'expérience existait dans la situation appropriée et le moment présent où il est impossible de revivre cette expérience crée une sorte de tension qui se manifeste dans les courtes bribes de Nadine.

Benderson utilise cette même tactique. Souvent il divise les fragments suivant les mêmes séparations grammaticales que Despentès. Pour les trois phrases ci-dessus Benderson écrit : « Stuff like that. So grotesque and inappropriate that now she wanted to talk about it. Out of place » (trans. Benderson 99). Contrairement à son usage du présent, cette

fragmentation dans la prose marche aussi bien en anglais qu'en français. Les courtes phrases expriment le même sens du présent et de l'immédiat que l'on trouve dans l'original.

Finalement, le langage lui-même est très important dans l'original et très particulier à Despentès. Comme nous avons déjà mentionné, Despentès emploie le français de la rue, aussi bien dans la narration que dans les dialogues des personnages. Son usage d'argot et d'expressions souvent très crues mettent encore l'accent sur le fait que ni les personnages ni leur milieu ne sont raffinés.

Pour faire une traduction adéquate de *Baise-moi* il était tout à fait nécessaire que Benderson préserve ce côté argotique et idiomatique. Pourtant, l'argot pose quelques problèmes. Parfois il existe des expressions argotiques en français qui n'ont pas vraiment d'équivalent en anglais et vice versa. Par exemple il n'y pas nécessairement un bon équivalent pour le mot « gueule » en anglais, surtout quand ce mot est utilisé dans l'expression « ta gueule ! » « Shut your trap » se rapproche le plus mais cette expression n'a tout de même pas le même effet que « ta gueule. » Quand ce mot ou une expression avec ce mot est utilisé en français on doit alors se contenter d'une expression plus ou moins vulgaire en anglais. Suivant le contexte précis de chaque situation on peut choisir entre « shut up » et « shut the fuck up ».

Il faut accepter que l'on ne puisse pas toujours traduire toutes les expressions argotiques de chaque phrase. L'argot se rapproche de l'intraduisible car il n'y pas toujours d'équivalents. Les expressions argotiques sont parfois bien spécifiques à une culture. Un bon exemple est le nombre d'expressions en français avec le mot « coup » (coup de tête, coup d'état, coup de pied, coup de blues, etc.). En anglais il n'y a pas un seul mot qui puisse traduire « coup » dans toutes ses dimensions, mais cela ne pose pas un problème majeur de traduction.

Il suffit de créer la même atmosphère que l'original. Dans le cas de *Baise-moi* cela signifie que l'on doit rajouter des expressions argotiques en anglais de temps en temps dans des passages qui n'ont pas d'expressions équivalentes en français.

Au début du livre Radouan, un ami de Manu, passe chez elle et au cours de leur conversation Manu apprend que Radouan est devenu revendeur de drogues. Elle lui pose des questions sur le sujet et il lui répond : « T'occupes... Je fais mon business, j'ai la situation bien en main » (Despentes 1999, 18). Cette courte phrase, « t'occupes » peut poser des difficultés de traduction. La phrase vient de « ne t'en préoccupe pas. » L'expression retient son sens négatif bien que la négation soit enlevée de la phrase. Cette courte articulation exprime le sentiment de Radouan que Manu pose des questions sur des affaires qui ne la regardent pas. Benderson a trouvé une expression aussi courte en anglais : « Fuck off » répond Radouan (trans. Benderson 18). Ceci est un bon exemple d'une traduction qui prend en compte l'ambiance générale du roman. Si Benderson avait écrit : « Mind your own business, » « keep out of it » ou une expression idiomatique telle que : « mind your own beeswax » cela aurait changé la repartie de cette échange. Quoique la réplique originale « t'occupes » ne soit pas vulgaire, il est acceptable que Benderson utilise une vulgarité parce qu'elle correspond au ton général du roman.

Quand on utilise l'argot, il est très important se servir d'expressions qui sont employées par le même groupe social que les personnages originaux. L'argot est particulier puisqu'il est moins souvent écrit. Par conséquent, l'argot se fait encore plus remarqué que le langage soutenu. L'attention du lecteur est alors tirée sur l'argot du fait qu'il est étrange. Le traducteur

doit alors faire encore plus attention à l'argot qu'il choisit, car s'il fait des mauvais choix à ce niveau le lecteur sera encore plus sensible de les remarquer.

L'argot peut varier de région en région et même de communauté en communauté mais il faut choisir les mots qui sont les plus crédibles pour la région ou le milieu des personnages et il faut être cohérent et régulier. Il faut d'abord déterminer s'il existe un milieu équivalent dans la culture cible. Nadine et Manu sont pauvres et marginalisées. Manu est d'origine maghrébine et d'après les descriptions de son quartier on peut supposer qu'elle habite dans une cité. Pour un lectorat américain l'équivalent serait alors un groupe de minorité ethnique qui est toujours marginalisé. On peut très bien imaginer Manu habitant dans les *housing projects* américains de *l'innercity*.

Il y a certains mots employés par Benderson qui sonnent de façon curieuse et ne sont pas authentiques dans le milieu de Nadine et Manu, que ce soit leur milieu français ou celui qui correspond en anglais. Par exemple, Benderson utilise souvent le mot *bucks* quand le texte parle d'argent. Ce mot est toujours d'usage, comme par exemple dans la phrase « It cost five bucks ». Cependant Benderson l'utilise dans des phrases où ce mot ne devrait pas être employé. Manu « wonders who could lend her some bucks » (trans. Benderson 62) et plus tard « she opens her wallet...it's full of bucks » (trans. Benderson 67). Alors qu'il est normal d'utiliser ce mot quand on l'associe à un chiffre précis, on ne l'utilise pas comme terme universel pour l'argent. Benderson aurait pu choisir les termes *green* ou *bread* pour désigner une somme d'argent non définie. Ces deux termes sont argotiques et conviennent au milieu décrit dans le roman ; pourtant, ils sont déjà plutôt démodés. Un autre choix possible serait d'utiliser le mot *money* tout simplement. Ce n'est pas un mot argotique mais nous avons vu qu'il n'est pas

nécessaire de trouver toujours un mot qui correspond à chaque terme argotique en français. Mais si Benderson tenait à trouver un mot argotique le choix le plus convenable serait *cash*, qui est extrêmement commun sans être le terme propre pour l'argent.

Finalement, le choix de vocabulaire qu'utilise un traducteur doit être constant. Bruce Benderson est américain et il est donc raisonnable de s'attendre à ce qu'il utilise des mots et des expressions de l'anglais américain. Pourtant il utilise des mots de l'anglais britannique de temps en temps. En français Manu cache son flingue « entre son ventre et son pantalon » (Despentes 1999, 122) et en anglais « Manu's wedged the piece between her stomach and her trousers » (trans. Benderson 119). Le lecteur se demande pourquoi elle n'a pas mis le pistolet entre son ventre et « her pants ». Le mot *trousers* est très peu commun en anglais américain parmi les personnes de la génération de Nadine et Manu et surtout dans leur milieu social. Le lecteur se dit alors que le traducteur est peut-être anglais, mais d'autres indices dans le texte, comme le fait que Benderson épelle la couleur grise *gray* suggère que le traducteur est en effet américain. Ces irrégularités interrompent la lecture et rappelle le lecteur encore une fois qu'il lit un texte en traduction. Ces coupures garantissent que au lecteur de la traduction n'aura pas une expérience semblable au lecteur de l'original.

## Erreurs de traduction

La discussion sur la forme et le style de la traduction de Benderson sont au cœur de la question de la différence entre une bonne traduction qui arrive à trouver un juste milieu entre la transmission de la forme et celle du contenu, et une traduction qui s'adhère trop à une ancienne théorie de traduction démodée, telle que la traduction injurieuse que Jackson a critiquée ou la traduction paraphrastique de Nabokov. Mais cette discussion reste assez théorique et parfois abstraite. Pour mieux comprendre et définir ce que c'est qu'une bonne traduction il faut quelque chose de concret, quelque chose qui soit moins subjectif ; on peut mieux comprendre le fonctionnement d'une traduction quand on considère les erreurs de traduction.

Le traducteur a le droit de prendre certaines libertés mais sa traduction doit être juste. Elle doit refléter la même qualité d'écriture que l'original. Une erreur de traduction peut créer une différence de qualité entre original et traduction ou même changer le message. Ces changements peuvent être très subtils mais s'il y a des erreurs de traduction le texte traduit devient autre chose que ce que l'auteur aurait souhaité.

*Rape Me* contient quelques erreurs de traduction qui enlève un peu de valeur au texte. Une telle erreur concerne un passage cité au début de ce chapitre dans lequel Nadine parle de ses expériences sadomasochistes. Le français se lit : « Ces pratiques-là. Tellement grotesques et déplacées maintenant qu'elle veut en parler » (Despentes 1999, 100). La traduction proposée par Benderson est : « Stuff like that. So grotesque and inappropriate *that now* she wanted to talk about it » (trans. Benderson 99). J'ai mis les mots *that* et *now* en italique pour attirer

l'attention sur ces deux petits mots et l'ordre dans lequel ils se présentent dans la phrase. Pour la même phrase, j'aurais proposé : « So grotesque and inappropriate *now that* she wanted to talk about it. » Certes, la différence entre ces deux phrases est petite, mais elle n'est pas négligeable. Nous allons voir comment même ce changement minuscule crée une différence subtile du sens.

Les deux phrases en elles-mêmes peuvent être plutôt difficiles à disséquer face au devoir de les traduire. La deuxième phrase manque un sujet et on pourrait donc se demander qu'est-ce qui est grotesque et déplacé ? Pourtant, la grammaire française nous dicte que le sujet doit être un nom féminin au pluriel et nous pouvons donc déduire que notre sujet est « ces pratiques-là » de la première phrase.

On peut également se demander à qui fait référence cette « elle » quand le narrateur dit « maintenant qu'elle veut en parler. » Le narrateur n'est ni Nadine ni Manu. C'est un narrateur omniscient donc cette « elle » pourrait faire référence à n'importe laquelle des deux filles. Pour trouver la réponse à ce problème il faut considérer le contexte de plus près. Au début de cette conversation Manu a dit à Nadine, « Je vois bien que t'as pas l'intention d'en parler, mais je voudrais bien que tu en parles. Je ne comprends pas, moi, faut que tu m'élargisses l'esprit » (Despentes 1999, 98). C'est donc Manu qui veut en parler et Nadine qui a du mal à le faire ; le mot « elle » fait donc référence à Manu.

La traduction de Benderson implique que ce qui est grotesque et déplacé est le fait que Manu veuille parler avec Nadine de son expérience. Par contre, la traduction que j'ai présentée signifie que c'est *l'expérience* qui devient grotesque et déplacée quand les questions de Manu forcent Nadine à y repenser hors le contexte original. Ici le mot « now » *déplace* les

événements vers le présent dans un système où ils ne fonctionnent plus. Si Desportes avait voulu exprimer le message transmis par Benderson elle aurait certainement écrit : « Tellement grotesques et déplacées qu'elle voudrait en parler *maintenant*. »

Une autre faute de traduction faite par Benderson nuit à la lisibilité du roman. Après avoir volé de l'argent, Nadine achète plusieurs walkmans et en envoie trois à quelqu'un qu'elle connaît « qui s'est fait vitrioler la face » (Desportes 1999, 151). Cet acte présente un contraste avec les vols et meurtres que Nadine a commis. Desportes en affirme : « C'est son côté scout qui ressort par moments et contamine Nadine (Desportes 1999, 51). La traduction proposée par Benderson est : « It's her Girl Scout side, which surfaces from time to time and in Nadine, too » (trans. Benderson 149). Son choix de verbe est faible ; *infects* aurait mieux traduit le sens sale et malade de 'contaminer.' Mais à part le verbe, le problème principal de sa traduction est l'usage du mot *and*. La phrase se lirait de façon fluide s'il n'y avait pas ce petit mot. Il n'y a pas de raison de l'avoir dans la phrase ; le lecteur s'y arrête parce que la phrase se lit très clairement comme une faute de frappe ou une erreur que les éditeurs n'ont pas remarquée avant la publication.

Pour faire une traduction qui donne au lecteur une expérience semblable à celle d'un lecteur qui a lu la version originale du texte il faut essayer de trouver un juste milieu entre la forme et le contenu. La traduction ne doit pas rester trop près du style de l'original au dépend du sens. Également elle ne doit pas prendre trop de libertés au détriment de la forme de l'original. Pour réussir à cette tâche le texte en traduction doit se lire de manière fluide et naturelle. Si on suit la démarche de Nabokov et fait une traduction littérale il faut rajouter des commentaires du traducteur. Ces explications hors le texte coupent la lecture et crée un



monologue entre traducteur et lecteur qui n'est pas présent dans l'original. De la même manière, une approche qui prend beaucoup de libertés pour garder la forme d'un texte telle qu'une traduction paraphrastique ne traduit pas toujours le sens de l'original. La traduction de Benderson cherche à trouver le juste milieu entre ces deux extrêmes. Pour garder l'ambiance du texte de Despentès il a adopté un langage semblable, plein d'argot. Il a aussi essayé de transmettre la vivacité du texte en utilisant le présent. Pourtant, sa tentative n'était pas toujours une réussite. Nous avons vu que son emploi du présent n'était pas toujours le choix le plus souhaitable et que le vocabulaire qu'il a choisi ne convenait pas toujours le mieux à ce que le texte de Despentès avait exprimé. Il y a néanmoins beaucoup de points positifs dans sa version de *Baise-moi*, mais *Rape Me* reste souvent trop attaché au style de Despentès et contient quelques erreurs de traduction. Le lecteur est laissé avec de grands soupçons que ce qu'il lit est une traduction.

## Chapitre IV : De l'écriture à l'image : le film *Baise-moi*

*My own immediate, intimate experience when facing the text I am translating...is one of engagement – with the text, the word, and ultimately, the world. And this engagement, on the most basic level, could be deemed 'erotic.'* (Silver 11)

### L'image pornographique

Comme nous avons vu, une traduction littéraire peut varier énormément suivant l'interprétation du traducteur et de sa conception personnelle de la traduction. Pourtant, toutes les traductions littéraires ont quelque chose en commun car elles existent dans le même médium : l'écriture. Quand on transforme un livre et en fait un film on change le mode d'expression artistique. Chaque médium a des règles et des risques ; il est possible de faire une bonne adaptation du livre au cinéma, mais il faut prendre en compte ces règles et ces risques et comment ils peuvent avoir un impact sur le produit final.

Dans le cas de l'adaptation de *Baise-moi*, qui a été réalisé par Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi en 2000, il faut prendre en considération la sexualité, qui joue un rôle fondamental dans le livre. La sexualité est très présente dans le livre, aussi bien dans les métiers des deux protagonistes que dans leurs vies privées. Le titre même du livre rappelle au lecteur que la sexualité joue un rôle important dans le texte et, par extension, elle sera importante aussi dans le film. Mais est-ce que la représentation textuelle de la sexualité change quand on l'adapte à l'image ?

Le mot et l'image sont tous les deux des manières d'expression très fortes. Cependant, nous sommes extrêmement visuels ; la vue précède la lecture. La vue est un des cinq sens et vient donc de façon naturelle pour chaque personne voyante. Par contre, on doit apprendre à lire. Cette capacité n'est pas innée. L'image est plus immédiate que l'écriture au niveau du développement humain. Un livre peut encourager certaines images dans nos têtes mais les représentations visuelles les y placent directement, sans réflexion, sans nous laisser de choix. Dans une critique du Salon de 1746 à Paris, Étienne La Font de Saint-Yenne a fait un commentaire sur l'importance de la peinture d'histoire vis-à-vis des autres genres de peinture. Au cours de cette discussion La Font a insisté sur le caractère vif et immédiat de l'image par rapport au texte :

[The history painter] alone can create heroes for posterity, through the great actions and the virtues of the famous men he represents, so the public does not coldly read about but actually sees the performers and their deeds. Who does not know the advantage the faculty of sight has over all the others, and the power it has over our soul to bring about the deepest, most sudden impressions (La Font de Saint-Yenne 556) ?

Ce sentiment se retrouve aussi dans *l'Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert, où Jaucourt a comparé la peinture à la poésie. Nous pouvons appliquer ses remarques sur la peinture à tout médium visuel y compris le cinéma. Nous pouvons également interpréter la poésie comme tout genre de texte écrit pour ainsi comparer l'image au texte. Jaucourt en a affirmé :

These arts are two sisters who have the same intentions; the means they use to arrive at their ends are similar, they differ only in object: where one uses the eyes to touch the mind, the other speaks directly to the spirit. But painting captures the soul through the senses and this is perhaps the surest way. This art beguiles our eyes by the magic that makes us enjoy objects too far removed or no longer in existence. Its attractions lure and reach everyone, the ignorant, the knowledgeable, and even the artist himself. No one can indifferently pass by an excellent painting, without being surprised, without stopping, and without enjoying the pleasure of surprise. Painting affects us by the

choice of what is beautiful, by the variety, by the novelty of the subject it portrays. Through history and through fable it refreshes our memory; it gives pleasure either by means of ingenious invention or allegories, whether we understand their meaning or criticize their obscurity (Diderot et D'Alembert 279).

Le livre et l'image cinématographique sont différents aussi en ce qui concerne la notion de vérité. Bérénice Reynaud remarque : « The ontology of the filmic image – the index of reality – is of such a nature that the translation of *literary* acts of violence into film is highly problematic » (Reynaud). Ces deux média peuvent très bien représenter des fictions, mais il est plus facile d'accepter qu'un livre soit fictif. Pour capturer une image ou un film, des acteurs doivent vraiment jouer un rôle utilisant leur propre corps. Ce médium se sert du corps iconique tandis qu'un roman utilise le corps imaginé. L'image est sensuelle dans le sens où elle est interprétée par les yeux. Quoique les personnes qui produisent l'image soient actrices, le fait qu'elles aient participé de manière physique aux actes qu'elles fabriquent brouille la frontière entre fiction et réalité. Dans le cas de l'écriture, des idées sont créées par le biais de mots écrits sur une page. Il n'y a pas d'acte extériorisé par quiconque, que ce soit simulé ou non simulé. En revanche, un film est toujours composé d'actes extériorisés.

Le pouvoir d'un acte sexuel non simulé au cinéma souligne encore une fois la puissance de l'image et sa capacité de paraître « vraie. » Un film qui comprend des images d'actes sexuels complètement simulés n'est pas pornographique, mais dès que l'on montre des scènes de sexe non simulé on tombe dans la catégorie de la pornographie. Dans le cas de *Baise-moi*, la sexualité déjà présente dans le livre devient alors un problème majeur quand on l'adapte à l'écran.

Qu'est-ce que la pornographie ? Dictionary.reverso.net la définit ainsi : la « réalisation d'œuvres à caractère sexuel particulièrement obscène ». <sup>7</sup> Le Petit Larousse propose : la « représentation complaisante de sujets, de détails obscènes, dans une œuvre artistique, littéraire ou cinématographique. <sup>8</sup> » Ces deux définitions mettent l'accent sur le fait qu'une œuvre pornographique peut prendre n'importe quelle forme artistique, qu'elle soit textuelle, visuelle ou autre. Pourquoi donc est-ce qu'on a appelé le film *Baise-moi* pornographique mais pas le roman si le film contient les mêmes scènes que le livre ? Cette évidence suggère encore une fois que l'image a plus de pouvoir que l'écriture. Dans *King Kong Théorie* Despentes affirme que l'image pornographique tire son pouvoir du fait qu'elle est directe et nous force à nous confronter avec notre propre sexualité. Son commentaire réitère encore une fois la puissance et l'immédiateté de l'image :

Le problème que pose le porno, c'est d'abord qu'il tape dans l'angle mort de la raison. Il s'adresse directement aux centres des fantasmes, sans passer par la parole, ni par la réflexion. D'abord on bande ou on mouille, ensuite on peut se demander pourquoi. Les réflexes d'autocensure sont bousculés. L'image porno ne nous laisse pas le choix : voilà ce qui t'excite, voilà ce qui te fait réagir. Elle nous fait savoir où il faut appuyer pour nous déclencher. C'est là sa force majeure, sa dimension quasi mystique. Et c'est là que se raidissent et hurlent beaucoup de militants anti-porno. Ils refusent qu'on leur parle directement de leur propre désir, qu'on leur impose de savoir des choses sur eux-mêmes qu'ils ont choisi de taire et d'ignorer (Despentes 2006, 97).

Les deux définitions de la pornographie ci-dessus insistent aussi sur le caractère obscène de telles œuvres. Mais que veut dire « obscène » ? Mary Caputi offre une discussion très utile à propos de l'obscène dans *Voluptuous Yearnings: A Feminist Theory of the Obscene*. Pour commencer, l'obscène est très difficile à définir car on utilise le terme souvent à la place d'un autre problème. Caputi propose la réaction d'un certain public américain à l'art de Robert

---

<sup>7</sup> « Pornographie, » <http://dictionary.reverso.net/french-definition/pornographie>, 18 avril 2011.

<sup>8</sup> « Pornographie, » Petit Larousse, 2006.

Mapplethorpe pour illustrer ce problème. Les œuvres en question font partie de son « X Portfolio. » Ces images, qui faisaient partie de l'exposition *The Perfect Moment*, montrent des scènes homo-érotiques de nature sadomasochiste. Plusieurs groupes conservateurs et chrétiens se sont fortement opposés à cette exposition, qui a reçu des fonds du National Endowment for the Arts. Ces groupes ont estimé que le gouvernement américain ne devait pas financer d'images obscènes. Caputi suggère que le fond du problème n'était pas « l'obscénité » perçue par ces groupes mais plutôt une gêne et une discrimination vis-à-vis de l'homosexualité (Caputi 4). Au lieu d'admettre leur homophobie ces personnes se sont attachés au mot « obscène » pour dévaloriser l'art de Mapplethorpe. La frontière entre l'idéologie et l'obscène est floue. Nous allons voir plus tard que ce même genre de traitement peut être appliqué au cas de Despentès. Cependant il faut d'abord trouver une définition de l'obscène.

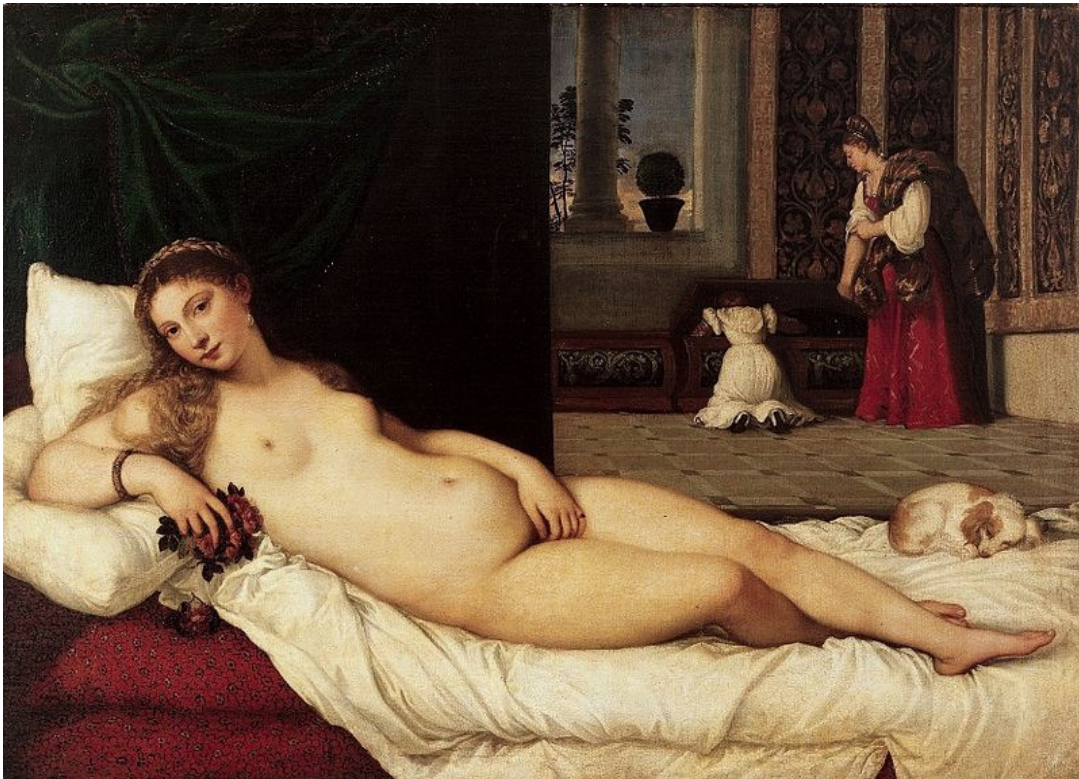
D'après la définition de Caputi l'obscène est la « transgression d'un tabou, la violation de frontières, le dépassement de limites subconscientes » (Caputi 5). Il est important de noter que l'obscène est partie intégrale de toute culture et selon Caputi l'obscène est même essentiel, car il remet en question les limites de cette culture. Les tabous sont importants aussi et même nécessaires pour l'obscène car sans eux nous n'avons rien à surpasser. Dans le cinéma la sexualité et les actes sexuels non simulés sont des tabous. Si l'on veut les surpasser on tombe dans la pornographie qui est souvent considérée elle-même un tabou. « Our concern with sexual freedom, identity and fulfillment is not solely about sexuality, but about the need to transcend delimited boundaries and experience continuity » (Caputi 11). Mais la pornographie est-elle vraiment obscène ?

Sans doute la pornographie remet en question les limites acceptées par la société. Si ce n'était pas le cas il n'y aurait pas autant de controverse autour de ce genre de cinéma. Ce n'est pas un argument pour ou contre la pornographie, mais un simple fait. Nous pouvons donc dire que selon la définition donnée par Caputi la pornographie est en effet « obscène. » Par contre nous allons voir que les raisons pour lesquelles certains s'opposent à la pornographie sont moins claires.

Pour Caputi ce qui est désobligeant dans la pornographie est la fragmentation du corps féminin. Pour elle, cette fragmentation assimile la femme à ses parties du corps féminins. « Pornography equates female humanity with the female body...and the sexual appeal of that body » (Caputi 18). D'après Caputi la fragmentation du corps de la femme la dépersonnalise et lui nie toute subjectivité. Caputi continue son argument en disant que cette tendance à assimiler la féminité à la sexualité féminine est ce qui distingue la pornographie d'autres représentations de femmes nues.

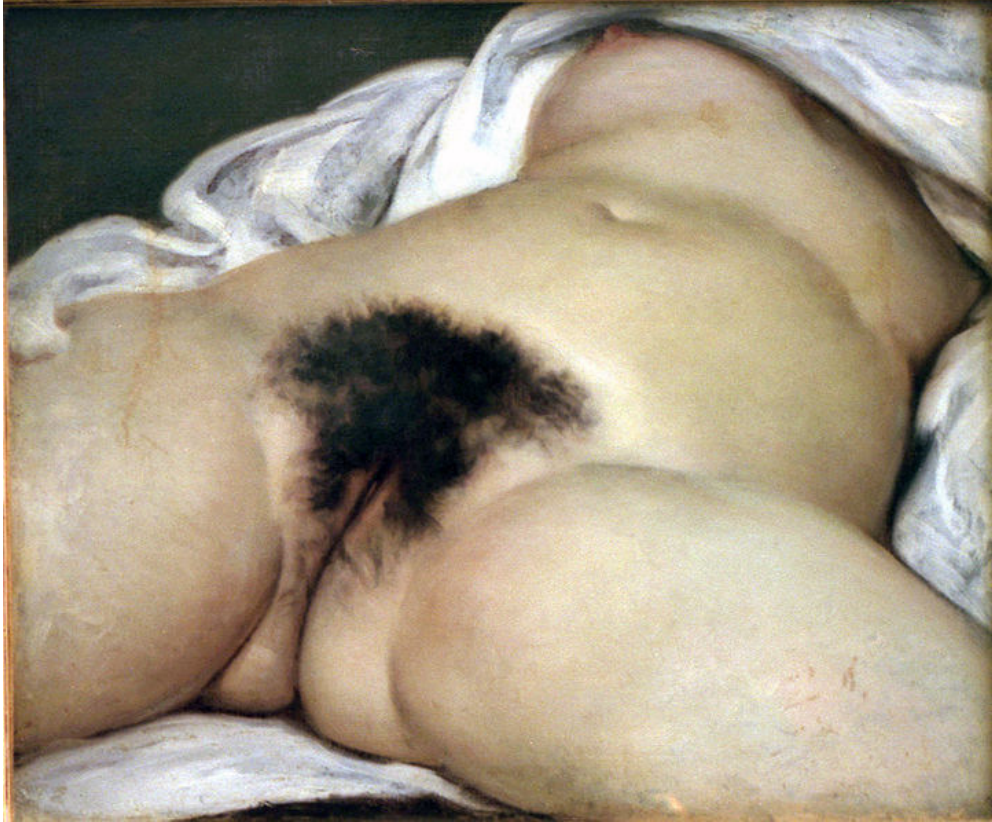
Avant de développer cette idée de fragmentation implicite dans la description, considérons ce qu'affirme Caputi sur la tendance à assimiler la féminité à la sexualité. Il suffit d'examiner quelques représentations de la femme dans l'art à travers l'histoire. Des tableaux tels que « La Vénus d'Urbin » de Titien et « L'Origine du monde » de Gustave Courbet sont des œuvres artistiques majeures, mais ce serait naïf de dire que ces tableaux n'assimilent pas la féminité à la sexualité féminine. Dans le cas de « L'Origine du monde » la femme est non seulement montrée comme une chose sexuée, mais elle est aussi extrêmement fragmentée. Quelle est donc la différence entre ces représentations et les films pornos ? La différence principale concerne la classe sociale qui a produit chaque genre d'œuvre. La pornographie est

souvent créée sans un grand budget par des méthodes et avec des acteurs qui ne coûtent pas chers. En revanche, les tableaux mentionnés ci-dessus ont été commandé aux meilleurs artistes de l'époque par des membres de la haute société.



« La Vénus d'Urbino »  
Titien  
1538  
Galleria degli Uffizi, Florence





« L'Origine du monde »  
Gustave Courbet  
1866  
Musée d'Orsay, Paris

Considérons alors l'argument de la fragmentation. Caputi (et ceux qui sont contre la pornographie) fait l'erreur de se concentrer seulement sur la femme. Elle estime que le corps de la femme est fragmenté dans la pornographie, et cela est peut-être vrai. Mais ne pouvons-nous pas en dire autant pour l'homme ? Dans la pornographie hétérosexuelle le corps masculin est aussi fragmenté que celui de la femme, voire plus. Bien souvent l'homme est réduit à son phallus et c'est le corps de la femme qui est mis en valeur. « Si on regarde un film X hétérosexuel, c'est toujours le corps féminin qui est valorisé, montré, sur lequel on compte pour produire de l'effet. On ne demande pas au hardeur la même performance, on lui demande

de bander, de s'agiter, de montrer le sperme. Le travail est fait par la femme. Le spectateur du film X s'identifie surtout à elle, plus qu'au protagoniste masculin » (Despentes 2006, 108).

Si le corps masculin subit la même fragmentation que le corps féminin peut-on dire que la pornographie dépersonnalise la femme sans au moins dire qu'elle fait de même à l'homme ? On répète sans cesse que la pornographie dégrade l'image de la femme mais F. M. Christensen remarque que cette attitude fait partie du système traditionnel patriarcal qui réserve la sexualité pour les hommes. Christensen estime que cela fait partie de la mentalité « Please, there are ladies present ! » (Christensen 40). Pour Christensen le mouvement contre la pornographie est encrée dans les valeurs traditionnelles où la sexualité – et surtout celle de la femme – est associée à la honte.

La fragmentation du corps féminin n'est donc pas le vrai problème ; il faut alors considérer l'argument que c'est la fragmentation du caractère de la femme qui pose un problème. On estime que la prostitution et la pornographie enlèvent d'importants aspects humains aux femmes (Soble 159). Un film pornographique montre des femmes qui ne pensent qu'à faire l'amour. Dans « Pornography and Respect for Women » Ann Garry propose une idée pour un film pornographique qui serait, selon elle, moins « sexiste. » « A high-ranking female army officer, treated with respect by men and women alike, could be shown not only in various sexual encounters with other people but also carrying out her job in a humane manner » (Garry 139). Quoique ce soit intéressant d'essayer d'élargir le genre pornographique, il me semble pourtant inutile d'insister autant sur ce développement des personnages. Les actrices de porno jouent des rôles qui sont certainement moins élaborés quant à leurs personnages que les actrices d'autres genres de cinéma mais on peut dire la même chose de leurs homologues

masculins. Les critiques qui insistent sur le côté négatif de cette « déshumanisation » semblent oublier que la pornographie n'a pas comme but de nous introduire à des personnages et à des histoires complexes.

Une troisième définition trouvée sur [www.thefreedictionary.com](http://www.thefreedictionary.com) affirme que la pornographie comprend des images, de l'écriture ou d'autres matériaux qui ont comme but principal d'engendrer *l'excitation sexuelle*.<sup>9</sup> Suivant cette définition, la pornographie ne comporte pas seulement du contenu « obscène » et sexuel ; pour être considéré comme de la pornographie une œuvre doit aussi avoir un but : celui d'inciter l'excitation sexuelle. Pour déterminer si *Baise-moi* est un film pornographique il faut alors considérer s'il a ce but ou pas. Comme nous avons vu au premier chapitre, le roman *Baise-moi* n'a pas le but d'inciter l'excitation sexuelle du lecteur. Si Despentès et Trinh Thi ont bien adapté le livre au cinéma on peut alors devenir que le film n'aura pas non plus ce but.

---

<sup>9</sup> « Pornographie, » <http://www.thefreedictionary.com/pornography>, 18 avril 2011.

## La version cinématographique : les techniques de transmédiation

La version cinématographique du livre *Baise-moi* a été coréalisée par Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi. Cette dernière était connue jusqu'à la sortie du film seulement comme actrice de pornographie. Trinh Thi et Despentes connaissaient déjà chacune les œuvres de l'autre avant de se rencontrer. Elles se sont rencontrées pour un projet de musique qui n'a jamais eu lieu, mais à la suite de cette rencontre elles ont décidé de tourner le film *Baise-moi* ensemble (Sharkey). Cette combinaison d'auteur et ancienne « hardeuse » crée une œuvre faite de coopération. Les critiques ont souvent diminué le rôle que Trinh Thi a joué dans la réalisation du film, peut-être en partie parce que Despentes est l'auteure du livre sur lequel le film est basé, mais aussi sans doute parce que Trinh Thi est ancienne actrice de porno.

Despentes l'affirme dans *King Kong Théorie* :

L'acharnement avec lequel ensuite on refusait [à Trinh Thi] le droit d'être capable d'autre chose mettait mal à l'aise. Si elle était coréalisatrice du film, ça ne pouvait être que par caprice de ma part. [...] Les uns et les autres tombaient d'accord sur un point essentiel : il fallait lui ôter les mots de la bouche, lui couper la parole, l'empêcher de parler. Jusque dans les interviews, où ses réponses ont souvent été imprimées, mais m'étaient attribuées » (Despentes 2006, 104-105).

Alors même si l'une des réalisatrices est celle qui a écrit le roman on doit néanmoins considérer les problèmes d'adaptation auxquels les deux réalisatrices ont dû faire face.

Dans le chapitre précédent nous avons vu qu'un des éléments importants du style littéraire de Despentes est son langage très cru. Ce langage incarne le genre de personnages qu'elle décrit dans son livre : les marginalisés de la société. On remarque ce langage tout de

suite dans le livre parce que c'est un langage traditionnellement réservé à la langue parlée ; en général on n'utilise pas un langage aussi familier et peu soutenu dans la langue écrite.

Quand on change de médium, du roman au film, on change aussi l'impact de certaines formes d'expression. Puisqu'un film comprend l'audio il y a des rôles parlant, chose qui est impossible dans l'écriture. Ceci semble peut-être évident, mais le fait que les passages du livre ne sont plus écrits mais plutôt parlés dans le film enlève un peu de leur valeur de choc. Pour garder ce style et le transmettre au film Despentes et Trinh Thi avaient besoin de trouver une autre façon de créer cette esthétique crue. Elles ont pu le faire en employant deux techniques différentes : elles ont filmé en vidéo numérique sans éclairage artificiel et elles ont incorporé des actes sexuels non simulés.

La vidéo numérique est une méthode qui ne coûte pas cher et qui infuse un aspect crasseux dans la qualité de l'image. Tim Palmer, dans un essai sur le style et la sensation dans le cinéma contemporain français du corps, estime que la vidéo numérique est bon marché et accessible, mais aussi un moyen dans le cas de *Baise-moi* pour : « replicate the grimy, free-form, black-and-white cinematography of low budget, impromptu documentary film » (Palmer 24). Les méthodes impliquent alors la classe sociale des personnages tout en reproduisant l'esthétique désirée.

La décision des réalisatrices d'incorporer des actes sexuels non simulés augmente la qualité crue du film mais mène aussi à la question de pornographie. Palmer décrit ces actes ainsi : « [The film] derives new shock value and claustrophobia from its sexually explicit imagery » (Palmer 24), et plus loin il rajoute que cette méthode comprend « a fundamental lack of compromise in its engagement with the viewer » (Palmer 25). En effet, on voit des érections,

des fellations et de la pénétration au cours du film. Comme l'a affirmé Palmer, les réalisatrices ne se compromettent jamais dans leur usage d'actes sexuels ; même la scène catalytique du film où Manu et sa copine se font violées par trois hommes est filmée de façon aussi nette et crue que les autres scènes de sexe. Despentés et Trinh Thi ne cachent ni les sexes masculins ni les sexes féminins pendant cette scène dérangeante. Il y a même un gros plan sur la pénétration d'une des victimes. On peut interpréter ce gros plan comme une éroticisation du viol ; en Angleterre le Central Board of Certification l'a interprété ainsi. Pourtant, cette opinion n'est pas partagée par tout le monde. Martine Beugnat utilise les mots « untitilating, » « bleak » et « horrifying » pour décrire la scène. Selon elle l'image produite par la vidéo numérique manque de profondeur visuelle et par la suite le résultat perd tout érotisme. On peut aussi interpréter ce gros plan comme une fragmentation visuelle comparable à la fragmentation des phrases du roman de Despentés. En tout cas Despentés et Trinh Thi n'avaient pas l'intention que la scène de viol soit érotique. Despentés l'avoue : « We did not invent rape. I've been raped and one of my actresses has been raped...it's horrific, so I don't see why I shouldn't treat it that way » (Beugnet 53).

Si la scène de viol n'est pas érotique les autres scènes de sexe le sont par contre. Dans une telle scène Manu et Nadine trouvent deux hommes avec qui elles ont envie de faire l'amour et les ramènent à leur chambre d'hôtel. Les deux filles partagent la même chambre alors les deux couples s'accouplent l'un à côté de l'autre dans la même pièce. Despentés et Trinh Thi nous y montrent un coït qui contraste complètement avec la scène de viol. Dans cette scène les filles font l'amour avec ces hommes parce qu'elles ont choisi de le faire. Le spectateur voit les érections des hommes, des fellations et des actes sexuels non simulés dans plusieurs

positions différentes. Cette scène nous ramène à la question de la pornographie et il faut donc revenir à notre définition de l'image pornographique.

Il est vrai que ce scénario peut inciter le spectateur à l'excitation sexuelle et ressemble donc beaucoup à la pornographie. Mais il faut considérer le film dans sa forme complète au lieu d'isoler une seule scène. La scène érotique que je viens de décrire n'existe pas seulement pour le plaisir du spectateur. Cette scène rend le pouvoir aux filles et montre les personnages comme des êtres autonomes, capables d'agir dans leurs propres vies. Ainsi interprétée, cette scène fait partie du développement des personnages, de leurs envies et de ce qui les motive. Despentes et Trinh Thi y utilisent la sexualité comme une partie importante de la narration qui contribue à la croissance de Nadine et Manu et en fait des personnages multidimensionnels. Et bien qu'on puisse argumenter que Trinh Thi et Despentes auraient pu illustrer ce message sans incorporer des actes sexuels non simulés, l'inclusion de tels actes aide le film à rester fidèle au roman. Ces actes illicites correspondent au langage cru que l'on trouve dans le roman. Cependant beaucoup de critiques ne l'ont pas interprété ainsi et la réception du film a fait couler beaucoup d'encre.

## La réception critique

L'opinion des critiques sur le film *Baise-moi* est très partagée, mais une chose est sûre : le film ne laisse personne indifférent. Certaines critiques ne trouvent aucune valeur au film. Philip French du *Guardian* l'a appelé un « terrible film. » Il l'a comparé à *Thelma & Louise* (1991) refait par la famille Manson. French se plaint que le film ne nous apprend rien sur le rapport entre les deux sexes à part le fait que « men are pigs, fit to be exploited, humiliated and murdered » (French).

Un autre critique, Peter Bradshaw, interprète l'œuvre comme un film pornographique parce qu'il y a de la pénétration, des fellations et des érections. Son point de vue, mise à part le fait que c'est extrêmement phallocentrique, garde une vision assez simpliste de la pornographie où un film qui montre un vrai sexe ou un vrai acte sexuel est classé automatiquement comme pornographique. Il a pourtant estimé que le film voulait au moins être plus qu'un simple film de porno, mais selon lui il n'y a pas réussi. Le film « aspires to be a radical, avant-garde commentary on sex, power and penetration – but the intellectual penetration is pretty shallow » (Bradshaw).

Toutes les critiques du film n'étaient pas négatives. Maximilian Le Cain en particulier a trouvé beaucoup de mérite au film. Il appelle le film « electrifying, » « swaggeringly punkish » et « defiantly amoral ». Pour Le Cain le film provoque une sensation de joie car on a l'impression que le cinéma se fait envahir (Le Cain). Il note que ce film, qui traite du milieu des prostituées et des *hardeuses*, est nouveau dans son genre parce que les deux réalisatrices et les deux actrices



principales ont de l'expérience dans le milieu de l'industrie du sexe. Pour une fois cette subculture est montrée au public du point de vue de celles qui la connaissent.

*Baise-moi* n'est pas le premier film du genre *road film* et, quoi qu'il n'y en ait pas beaucoup, ce n'est même pas le seul film de ce genre avec deux femmes comme personnages principaux. *Baise-moi* est souvent comparé à *Thelma et Louise*, qui est sorti neuf ans auparavant aux États-Unis. Ce film met en scène deux femmes, dont une femme au foyer et une serveuse célibataire, qui partent en vacances malgré l'interdiction du mari de Thelma. En route, un homme essaie de violer Thelma, et Louise vient à son secours avec un pistolet que Thelma avait apporté pour se protéger pendant le voyage. Avec son arme Louise arrive à convaincre l'agresseur d'arrêter et les deux femmes commencent à partir. L'homme les insulte, énervant Louise, et bien qu'elles ne soient plus en danger, Louise tire sur l'homme. Les deux femmes décident de partir vers le Mexique et le film les suit sur leur chemin. Comme Manu et Nadine, Thelma et Louise entreprennent un voyage destructeur et même autodestructeur. Au fond elles savent qu'elles ne vont pas arriver à la frontière mexicaine et sautent dans le vide dans leur décapotable au lieu de se faire arrêter par la police.

Callie Khouri, qui a écrit *Thelma et Louise*, était surprise par la réaction que le film a provoquée. Le film fut un grand succès, mais le public était étonné de voir deux femmes dans des rôles aussi violents et dangereux. Khouri remarque que les méchants sont régulièrement tués dans les films, mais ce sont toujours des hommes qui les tuent. Dans son film, le violeur était clairement le méchant et il est mort, mais il est mort aux mains d'une femme. Khouri voulait simplement créer un film où les femmes avaient accès aux rôles qui sont normalement réservés aux hommes.

Virginie Despentes réitère le même sentiment quand elle parle du film *Baise-moi*. Dans un entretien sur Rue89 elle a dit qu'elle ne comprenait pas « Pourquoi ça inquiète autant les gens ». Elle remarque que *Baise-moi* est un film où il y a « des meufs...elles baisent, le porno, ça existe depuis toujours, des meufs quasi à poil on en voit tout le temps, des mecs qui tuent des gens tout le temps, on voit que ça, pourquoi d'un coup ce tout petit film qui vient tordre trois codes...pourquoi ça provoque autant de réactions ? » (Rue89).

## La Censure

*Ce qui écrit réellement l'histoire du X, ce qui l'invente, en donne la définition, c'est la censure. Et ce qu'on vient d'interdire de montrer va marquer chaque cinéma X, en faire un exercice intéressant de contournement (Despentes 2006, 101).*

*Baise-moi* est sortie au cinéma le 28 juin 2000 en France et a immédiatement créé un scandale. L'association Promouvoir, qui « se donne pour objet la promotion des valeurs judéo-chrétiennes, dans tous les domaines de la vie sociale »<sup>10</sup> était le groupe le plus bruyant dans son opposition au film. Ce groupe a fait une pétition demandant que Catherine Tasca, la ministre de la Culture, revienne sur sa décision d'autoriser la sortie du film au cinéma. Tasca avait donné à *Baise-moi* un certificat l'interdisant aux moins de 16 ans. L'association Promouvoir avait comme plainte que les mineurs entre les âges de 16 et 18 ans pouvaient toujours aller voir ce film. Cette association trouvait que le contenu du film, notamment la violence et les actes sexuels non simulés, était contre les valeurs familiales et n'était donc convenable à aucun mineur. Le 30 juin 2000 le Conseil d'État et la Jurisprudence Administrative a déclaré sa décision vis-à-vis du film :

Le film "Baise-moi" est composé pour l'essentiel d'une succession de scènes de grande violence et de scènes de sexe non simulées, sans que les autres séquences traduisent l'intention, affichée par les réalisatrices, de dénoncer la violence faite aux femmes par la société ; qu'il constitue ainsi un message pornographique et d'incitation à la violence susceptible d'être vu ou perçu par des mineurs...(Le Conseil d'État).<sup>11</sup>

Le Conseil d'État a enlevé le visa d'exploitation au film et l'a interdit de cinéma. *Baise-moi* est alors devenu le premier film banni en France depuis 1973 pour la sexualité (Sharkey).

---

<sup>10</sup> <http://www.lmediateur.net/promouvoir/index.htm>.

<sup>11</sup> <http://www.guardian.co.uk/film/2002/apr/14/filmcensorship.features>.

Catherine Breillat, écrivain et réalisatrice, a mené une contre-pétition suite à la décision du Conseil d'État pour qu'ils changent leur décision. Breillat a également fait des films qui traitent de la sexualité, tel que *Romance* en 1999. Cette pétition a été signée par de nombreuses personnalités du monde de cinéma et de show-business comme Jean-Luc Godard, Miou-Miou, Sonia Rykiel et Claire Denis. Un des problèmes rencontrés au cours de ce débat était le fait que la France n'avait plus de certificat pour interdire un film aux moins de 18 ans. La seule façon de permettre la circulation de ce film était de lui accorder un certificat X, que le Conseil d'État a fait. Mais le certificat X met le film au même niveau que les films pornographiques et empêche le film d'être visionné dans les cinémas normaux.

Catherine Tasca a éventuellement rétabli le certificat 18 et l'a accordé au film mais le mal était déjà fait. Despentès dit que l'interdiction initiale de son film était une forme d'humiliation rituelle. Pour elle ce qui a choqué les spectateurs et les critiques avait moins à voir avec les actes sexuels et violents. D'après elle ce serait plutôt une réaction au fait qu'un tel film a été réalisé par deux femmes et que ce film mettait en scène deux autres femmes de la classe inférieure :

It's about poor, non-white women. In France, there's real conflict between the white majority and the Arabic population. Our two lead actresses both have African roots – one is half-Moroccan, the other half-Algerian – and in France, don't harbor any illusions, it's visceral, this problem. A lot of people don't want to see two North African women who have been raped taking up arms and shooting European men. That's a little too close to historical reality (Sharkey).

La France n'était pas le seul pays à censurer *Baise-moi*. Malgré sa projection en 2000 au Toronto International Film Festival, le film a été censuré au Canada par la suite. Bob Warren, le président de l'Ontario Film Review Board a justifié la censure en affirmant : « I can just see this

going on the mainstream shelves of a video store and having someone take it home and their 14-year-old popping it into a video. That can happen. Then what would people think about what we're doing here ? » Après beaucoup de débat au Canada, *Baise-moi* a enfin été autorisé pour la distribution le 8 mars 2001 sous la licence « interdit aux moins de 18 ans. » Le film a également été censuré en Australie, où on a employé les forces de police pour empêcher les projections ([www.evene.fr](http://www.evene.fr)). En Angleterre et au Hong Kong on a exigé la coupure de plusieurs séquences avant d'accorder un certificat au film. Aux États-Unis on n'a pas accordé de certificat au film.

## Bad Girls in Dirty Pictures: la question de genre

Est-ce que la réception du film aurait été différente si les protagonistes étaient des hommes ? Dans un entretien en 2009 l'accent a encore été mis sur le fait que c'est un film « in the canon of Bad Girls in Dirty Pictures » (Kelly). Desportes a répondu en demandant pourquoi cela existe-il comme genre ?

It is so pathetic that we still talk about 'bad girls in dirty pictures' movies. How would you call the movies with bad boys carrying big guns and flirting with girls? Regular cinema? Entertainment? So one gender has to justify 'that was not just an exploitation tale' and the other gender just take [sic] the gun, the violence, the sex – the greatest thing in cinema industry – and no one ever asks any questions about that prerogative (Kelly) ?

Le problème que l'on trouve avec la violence de *Baise-moi* est le fait qu'elle vient de deux femmes qui se comportent de manière traditionnellement masculine. Desportes affirme qu'il y a d'autres films où les femmes se vengent de façon masculine, mais ces films ont été réalisés par des hommes :

Quand le film *Baise-moi* a été retiré de l'affiche, beaucoup de femmes – les hommes n'ont pas osé se prononcer sur ce point – ont tenu à affirmer publiquement : « Quelle horreur, il ne faudrait surtout pas croire que la violence est une solution contre le viol. » Ah bon ? On n'entend jamais parler dans les faits divers de filles, seules ou en bandes, qui arrachent des bites avec les dents pendant les agressions, qui retrouvent les agresseurs pour leur faire la peau, ou leur mettre une trempe. Ça n'existe, pour l'instant, que dans les films réalisés par des hommes. *La Dernière Maison sur la gauche*, de Wes Craven, *L'Ange de la vengeance*, de Ferrara, *I Spit on your Grave* de Meir Zarchi, par exemple. Les trois films commencent par des viols plus ou moins ignobles (plutôt plus que moins, d'ailleurs). Et détaillent dans une deuxième partie les vengeances ultrasanglantes que les femmes infligent à leurs agresseurs. Quand des hommes mettent en scène des personnages de femmes, c'est rarement dans le but d'essayer de comprendre ce qu'elles vivent et ressentent en tant que femmes. C'est plutôt une façon de mettre en scène leur sensibilité d'hommes, dans un corps de femme... Dans ces trois films alors on voit donc comment les hommes réagiraient, à la place des femmes, face

au viol. Bain de sang, d'une impitoyable violence. Le message qu'ils nous font passer est clair : comment ça se fait que vous ne vous défendez pas plus brutalement (Despentes 2006, 48-48)?

Despentes a fait ce film dans une société où les codes masculins et féminins sont très rigides. Les critiques ont eu du mal à séparer leurs idées sur les deux sexes et l'importance que l'on donne à chaque code pour apprécier le message fondamental du film. Beaucoup de critiques se sont focalisées sur le fait que Manu et Nadine tuent des hommes. Dans un article sur le « New French Extremity » James Quandt affirme que les deux protagonistes « go on a screwing and shooting rampage across France, taking their revenge for rape by blowing out the brains (and assholes) of the men who don't satisfy them » (Quandt 25). Philip French pense que le film veut montrer que les hommes sont bons à être exploités, humiliés et tués. Quoique ce soit vrai que Manu et Nadine tuent plusieurs hommes, le fait que ces critiques semblent oublier que Manu et Nadine font aussi des victimes féminines dévoile un certain sexisme dans leurs revues. Il ne faut pas oublier que la première victime de Nadine est sa colocataire, une femme. Et la première victime que Manu et Nadine tuent ensemble est une autre femme.

Les critiques ont aussi beaucoup écrit sur le rapport entre le sexe et la violence dans le film. Au premier abord c'est un rapprochement logique à faire. Après tout le film s'appelle *Baise-moi* et les personnages principaux font une tuerie à travers la France. Mais *Baise-moi* n'est pas tout simplement un film dans le genre *rape revenge*.<sup>12</sup> Le viol de Manu est certainement l'événement qui lui sert d'impulsion initiale dans son voyage meurtrier, mais Manu ne cherche jamais à tuer ses agresseurs. Ses victimes – masculines aussi bien que féminines – n'ont aucun rapport avec son attaque. Quant à Nadine, ni le livre ni le film

---

<sup>12</sup> Voir « I Spit on Your Grave » (1978), « Irréversible » (2002) ou bien « Teeth » (2007).

n'indique qu'elle a subi une agression. Bérénice Reynaud argumente que Nadine se sent exploitée dans son rôle de prostitué : « ...a mounting rage at being exploited in the hands of her customers for Nadine » (Reynaud). Pourtant le film ne donne aucune indication que Nadine se sent ainsi. Le film comprend une seule scène où on voit Nadine avec un client. Elle arrive chez le monsieur, qui a déjà étalé l'argent avec lequel il va la payer. Elle se déshabille, ils couchent ensemble et puis elle repart. Pendant qu'ils font l'amour Nadine regarde la télévision que son client a laissée allumée. Cet acte implique que Nadine s'ennuyait peut-être un peu, mais ne donne en aucun cas l'impression qu'elle se faisait maltraitée ou exploitée. Au contraire, le spectateur voit que Nadine gagne de l'argent en ne faisant pas grand-chose. S'il y a quelqu'un qui se fait exploité dans cette scène ce serait plutôt le client. Alors d'où vient l'argument de Reynaud que Nadine se sent enragée à force d'être exploitée à son travail ? Comme il n'y a pas d'indications dans le film pour donner une telle impression on doit supposer que cette opinion vient des idées préconçues de Reynaud sur la prostitution.

Il y a pourtant certaines scènes qui relient la violence et la sexualité de façon très concrète. Manu et Nadine tuent le « connard à capote » parce qu'il ne voulait pas faire l'amour avec elles sans préservatif, et elles massacrent une dizaine de personnes à un club libertin. Cette scène est particulièrement flagrante parce que les victimes sont encore déshabillées et c'est aussi dans cette scène que Manu enfonce son pistolet dans l'anus du patron pour le tuer. Reynaud estime qu'il y a un jugement moral dans ce massacre. Selon elle, Nadine et Manu « kill the bad swingers » (Reynaud). Reynaud estime que le film démontre quelqu'un d'amoral (le patron du club) qui se fait terrorisé pour sa perversion. Encore une fois les actions dans le film n'indiquent pas que cela est le cas. Au contraire, Nadine et Manu se présentent au club pour



participer à l'orgie. En tant qu'actrice de porno et prostituée il n'y a pas de raison pour penser que Nadine et Manu jugeraient les participants d'une orgie. Le film montre très clairement que Manu se met en colère suite à l'insistance du patron qu'elle devait se laisser toucher par lui du fait qu'ils sont dans un club libertin. Ce n'est pas l'acte sexuel en lui-même qui dérange Manu, mais le fait que le patron veuille lui ôter la maîtrise de la situation.

D'autres critiques affirment que Nadine et Manu tuent les hommes qui n'arrivent pas à les satisfaire sexuellement. « The two 'ladies' hit the road, pick up random men, screw the shit out of them and then, depending on their overall level of sexual gratification, torture and kill the gentlemen » (Popick). Encore une fois cette interprétation est trop simpliste : Manu et Nadine tuent le « connard à capote » parce qu'il ne voulait pas respecter leurs règles ; elles ont tué le patron du club libertin parce qu'il souhaitait toucher Manu sans sa permission. Ces deux meurtres sont les seuls qui aient un rapport à la sexualité. Les autres assassinats ont comme motif l'argent ou les biens (la femme au distributeur de billets, le vendeur d'armes, l'homme chez qui les protagonistes font un « sondage »), leur propre protection (les policiers) ou la colère (la colocataire de Nadine et le copain de Manu).

On peut comprendre pourquoi ces critiques veulent qualifier les meurtres de Manu et Nadine comme l'œuvre de deux vengeresses. L'idée que Manu et Nadine se comportent comme des mantes religieuses tuant les hommes pour rétablir un équilibre dans les rapports sexuels est donc attirante. Pourtant il faut, encore une fois, prendre en compte le film en entier au lieu de focaliser sur quelques épisodes seulement. Manu et Nadine font l'amour avec plusieurs hommes qu'elles laissent en vie. Elles font également des victimes qui n'ont aucun rapport avec le sexe. La première victime de Manu n'est pas tué pour des raisons sexuelles mais

plutôt pour son machisme extrême ; Nadine tue sa colocataire parce que cette dernière l'énerve ; la femme que les filles tuent au début du livre est seulement tuée pour son argent ; le vendeur d'armes devient une victime pour que Manu et Nadine puissent lui voler des pistolets ; finalement l'homme riche chez qui Manu et Nadine vont pour lui voler son coffret est tué pour l'argent et parce qu'on le leur avait suggéré. Manu et Nadine tuent donc pour une variété de raisons qui n'ont pas toutes un rapport avec le sexe.

Pourquoi ces critiques ont-ils voulu se concentrer seulement sur certains événements du film sans prendre en compte toutes les scènes ? Quand on ne considère que les meurtres liés aux rapports sexuels nous revenons vers l'aspect du film le plus controversé : les actes sexuels non simulés. De là, il devient plus facile de soutenir l'idée que ce film est obscène, et si on le considère comme tel on peut l'écarter plus facilement comme un film sans mérite et dévaloriser l'œuvre de Despentes et Trinh Thi. Pourtant, nous avons vu que le film ne doit pas être considéré comme pornographique car il n'a pas comme but majeur d'exciter le spectateur. Ceci nous ramène donc à l'idée proposée par Caputi que le concept de l'obscène est souvent employé pour cacher un autre problème. Dans le cas de *Baise-moi* ce problème est un sentiment sexiste qui ne veut pas accepter que deux femmes puissent produire un film où deux autres femmes prennent des rôles masculins.

## Conclusion

Virginie Despentes, punk et rebelle, a commencé sa carrière comme prostituée occasionnelle. De ces débuts marginalisés Despentes a pu écrire *Baise-moi*, un roman qui a éclaté les limites de l'acceptable pour les femmes. Ce livre est d'autant plus riche car Despentes y a élargi le champ des possibilités pour les femmes non seulement par les actions de ces personnages, Manu et Nadine, mais aussi par son écriture rude et crue. Despentes a mis ses héroïnes à la place des hommes, les faisant agir de façon masculine ; en même temps Despentes s'est emparée du rôle masculin, écrivant ce qu'elle voulait et de la façon dont elle souhaitait, s'appropriant les thèmes masculins tels que la violence et la sexualité.

L'importance de ce livre ne doit pas être sous-estimée. Presque vingt ans après on en parle encore à tel point que Despentes a publié *King Kong Théorie* en 2006 en partie comme une réponse à tout ce qui s'est passé à la suite de *Baise-moi*. *King Kong Théorie* offre un aperçu pertinent du roman. Ce livre sert d'accompagnement de *Baise-moi* aussi bien que de manifeste féministe à part entière.

Le film *Baise-moi* que Despentes a coréalisé avec Coralie Trinh Thi a pris les idées de *Baise-moi* et les ont propulsées sur l'écran, créant une polémique en France et au monde entier concernant les limites de la pornographie et de la violence. Despentes et Trinh Thi ont remis en question la définition de l'image obscène et pornographique. Cette question est toujours d'actualité. On voit de plus en plus de films qui montrent des scènes avec des actes sexuels non

simulés : *Ken Park* (2002), *Anatomie de l'enfer* (2004), *Inside Deep Throat* (2005), *Shortbus* (2006), *Destricted* (2006) et *Antichrist* (2009) pour en nommer quelques-uns.

Despentes n'en a pas terminé avec la question de la pornographie. En 2010 elle a sorti son premier documentaire, *Mutantes (Punk Porn Feminism)*. Ce film est composé de 20 entretiens avec des personnes qui travaillent dans l'industrie du sexe. Ces entretiens traversent le développement du mouvement *pro-sex* et montrent des images qui sont liées aux différents travaux des personnes interviewées. Il reste à voir si ce documentaire aura autant d'impact et créera autant de controverses que le film *Baise-moi*.

Quant à la traduction de *Baise-moi* en anglais, elle met cette œuvre à la disposition d'un plus grand public qui n'aurait pas eu accès autrement au livre en français, et son adaptation au cinéma rajoute une couche pour ceux qui ont déjà lu le livre. Mais comme nous avons vu, traduire est un travail extrêmement dur et complexe. Le traducteur doit décider où il peut prendre des libertés avec le texte et où il doit traduire de façon littéraire. Trouver un juste milieu est une tâche difficile. Benderson a tenté de trouver cet équilibre. Il a fait un choix intrépide pour son titre, qui pénètre les milieux musical et artistique dans la culture américaine qui correspondent à la culture que Despentes décrit dans son roman. Malheureusement son travail n'est pas parfait ; il a voulu rester tellement près du style de Despentes que sa prose devient affectée et il commet des erreurs de traduction. Pourtant, la traduction de Benderson permet aux anglophones de lire le premier roman de Despentes et d'avoir une idée de son style en tant qu'écrivain.

*King Kong Théorie* a également été traduit en plusieurs autres langues y compris l'espagnol, l'allemand et l'italien. La version anglaise a été faite par Stéphanie Benson. En tant

que manifeste il est d'autant plus important que le traducteur comprenne les idées présentées dans le livre pour pouvoir les rendre correctement dans la langue de traduction. Dans un entretien en 2010 Despentès a décrit les traductions de *King Kong Théorie* comme « une catastrophe extraordinaire ». Elle estime que les problèmes concernant la traduction viennent du fait l'on ne veut pas beaucoup dépenser pour les faire et la qualité en souffre :

*King Kong Théorie*, ça été un livre qui a beaucoup été traduit et qui a été difficile à traduire. Ça m'a soulé d'avoir l'opportunité d'être traduite et de trouver des textes aussi loin de l'original. [...] C'est toujours les mêmes les traducteurs. Ils parlent pas forcément la langue qu'ils traduisent - ils la parlent un peu mais pas très bien ; ils sont pas bien payés donc ils font leur boulot très vite, et puis souvent pour qu'on les paie encore moins on prend des gamins. Du coup il y a une version [de *King Kong Théorie*] allemande qui est une abomination, une version italienne qui n'a aucun rapport avec le livre, une version anglaise que j'ai recorrectée autant que possible avec Stéphanie Benson, avec Lydia Lunch, mais qui est quand-même pas ce qu'elle aurait pu être si ça avait été correctement traduit (Rue89).

Despentès affirme que cette question de traduction a même influencé son écriture à la suite de cette « catastrophe » de traduction. Au cours de son écriture d'*Apocalypse Bébé* (2010) elle affirme avoir pensé à la traduction, à comment ses phrases seraient traduites par la suite. « Bizarrement ça a beaucoup influencé l'écriture d'*Apocalypse Bébé* ». Elle a voulu écrire des phrases que « le crétin de base qui va traduire mon livre » puissent traduire. « La prochaine fois que j'ai un putain de bouquin qui est traduit avec un lectorat possible je voudrais que ce soit à peu près le même texte que j'ai écrit » (Rue 89). Despentès comprend alors les difficultés que la traduction présente. Cependant cela ne diminue pas son envie d'avoir ses œuvres traduites. « C'est un des trucs les plus fascinants quand on écrit, d'être passé dans d'autres langues » (Rue 89).

## Bibliographie

- Appel, Alfred et Vladimir Nabokov, "An Interview with Vladimir Nabokov," *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 8, 2. Spring 1967, 127-152.
- Anderson, Kyle. *Accidental Revolution: the Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007.
- Artus, Hubert. "Virginie Despentes, l'interview intégrale." Rue89. 19 septembre 2010.  
[www.rue89.com](http://www.rue89.com).
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Ed. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 71-82.
- Beugnet, Martine. *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. UK: Edinburgh University Press, 2007.
- Bradshaw, Peter. "Baise-moi." *The Guardian*. 3 mai 2002, [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk).
- Butterworth, David N. "Baise-moi." 2001, [www.imbd.com/reviews](http://www.imbd.com/reviews).
- Caputi, Mary. *Voluptuous Yearnings: A Feminist Theory of the Obscene*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004.
- Despentes, Virginie. *Baise-moi*. Paris: Editions J'ai lu, 1999.
- . *Baise-moi (Rape Me)*. Trans. Bruce Benderson. New York: Grove Press, 2003.
- . *King Kong Théorie*. Paris: Editions Grasset, 2006.
- Despentes, Virginie et Coralie Trinh Thi, "Baise-moi." France: Canal+, Pan Européenne Production, Take One, Toute Première Fois, 2000.
- Diderot, Denis et Jean le Rond d'Alembert. Trans. Nelly S. Hoyt et Thomas Cassirer. *Encyclopedia*. Indianapolis: The Bobs-Merrill Company, Inc. 1965.

- Dolgin, Kevin. "McSweeney's Kevin Dolgin Interviews Bruce Benderson." *Susan Henderson's LitPark*, October 4, 2006. <http://www.litpark.com/2006/10/04/bruce-benderson>.
- Downing, Lisa. "Baise-moi or the Ethics of the Desiring Gaze." *Nottingham French Studies*. 45, 3. 2006, 52-65.
- Fayard, Nicole. "The Rebellious Body as Parody: *Baise-moi* by Virginie Despentes." *French Studies*, LX.1, 2006, 63-77.
- French, Philip. "To Go Mad in the Vosges." *The Guardian*. 5 mai 2002. [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk).
- Friedrich, Hugo. "On the Art of Translation." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Ed. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 11-16.
- Garry, Ann. "Pornography and Respect for Women." *Philosophy and Women*. Ed. S. Bishop et M. Weinzwieg. Belmont, CA: Wadsworth, 1979. 128-139.
- Gorrara, Claire. "Cultural Intersections: The American Hard-Boiled Detective Novel and Early French roman noir." *The Modern Language Review*. 98, 3. Jul. 2003. 590-601.
- Jackson, Thomas H. "Theorizing Translation." *SubStance*, 20, 1, 1991, 80-90.
- Karten, Harvey S. "Baise-moi." 2001. [www.imbd.com/reviews](http://www.imbd.com/reviews).
- Kelly, Alan. "Virginie Despentes Interviewed." *3:AM Magazine*, 5 mai 2009, [www.3ammagazine.com](http://www.3ammagazine.com).
- La Font de Saint-Yenne, Etienne. « *From Reflections on some Causes of the Present State of Painting in France.* » *Art in Theory 1648-1815 An Anthology of Changing Ideas*. Eds. Charles Harrison, Paul Wood et Jason Gaiger. Oxford: Blackwell Publishers Ltd. 2000. 554-561.
- Le Cain, Maximilian. « Fresh Blood : *Baise-moi* » *senses of cinema*, Issue 22, 2002. [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com).
- Lea, Richard. "Very Now: Has Present-tense Narration Really Taken over Fiction?" *The Observer*. 14 septembre 2010. [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk).

Lechte, John. *Julia Kristeva*. London: Routledge, 1990.

MacKenzie, Scott. "Baise-moi, feminist cinemas and the censorship controversy." *Screen* 43, 3. Autumn 2002, 315-324.

Manotti, Dominique. "Roman noir." *Le Mouvement social*. Apr. – Jun. 2007, 107-109.

Morris, Mark. "Girls Just Want to Have Guns." *The Guardian*. 15 juillet 2001.  
[www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk).

Nabokov, Vladimir. "Problems of Translation: 'Onegin' in English." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Ed. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 127-143.

Nietzsche, Friedrich. "On the Problem of Translation." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Ed. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 68-70.

Paglia, Camille. *Sexual Personae*. New Haven: Yale University Press. 1990.

Palmer, Tim. "Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body." *Journal of Film & Video*, 53, 3. Fall 2006, 22-32.

Popick, Jon. "Baise-moi." *Planet Sick Boy*. 2001. [www.imdb.com/reviews](http://www.imdb.com/reviews).

Quandt, James. "Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema." *ArtForum*. 42, 6. 2004. 24-27.

Reynaud, Bérénice. "Baise-moi – A Personal Angry-Yet-Feminist Reaction." *senses of cinema*. Issue 22, 2002. [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com).

Rosengrant, Judson. "Nabokov, Onegin, and the Theory of Translation." *The Slavic and Eastern European Journal*. 38, 1. Spring 1994, 13-27.

Schleiermacher, Friedrich. "From On the Different Methods of Translating." *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Ed. Rainer Schulte and John Biguenet. Chicago: University of Chicago Press, 1992. 36-54.



Sharkey, Alix. "The Story Behind Baise-moi." *The Observer*. 14 avril 2002. [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk).

Silver, Katherine. "The Erotic Place of Translation." *Beyond Words Translating the World*. Ed. Susan Ouriou. Banff, AB: Banff Center Press, 2010. 11-13.

Soble, Alan. *Pornography Marxism, Feminism, and the Future of Sexuality*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.

Tribenevičius, Medeine. "Not Making it Up: The Translating Writer." *Beyond Words Translating the World*. Ed. Susan Ouriou. Banff, AB: Banff Center Press, 2010. 30-32.