32(1)
Avril 2020
April 2020

Parallèles

FACULTÉ DE TRADUCTION
ET D'INTERPRÉTATION

UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Parallèles 32(1) Avril 2020

Sommaire – Contents

In memoriam Jacques De Decker (1945-2020)

La littérature belge francophone en traduction

Katrien Lievois & Catherine Gravet, éditrices invitées

Articles

La littérature francophone belge en traduction : méthodes, pratiques et histoire 3
Catherine Gravet & Katrien Lievois

La littérature belge francophone à travers les traductions tchèques 28
Jovanka Šotolová

La visibilité littéraire de la littérature belge francophone en Suède. Au sujet de quelques asymétries dans la circulation et la médiation littéraire 51
Mickaëlle Cedergren

Belge en temps de guerre, française en temps de paix : la littérature belge francophone en traduction danoise 1942-1973 68
Lisbeth Verstraete-Hansen

La traduction de Maeterlinck dans la Chine républicaine (1911–1949) : vue panoramique 83
Kevin Henry & Yunfeng Hao

Du national au transnational. *Escal-Vigor* (1899) et sa traduction en néerlandais (2014) 103
Kris Peeters

Parcours grecs de deux écrivains populaires belges : Georges Simenon et Stanislas-André Steeman 120
Titika Dimitroulia & Loïc Marcou

Les traductions hongroises de *Maigret* 140
Sándor Kálai

De la désignification en traduction littéraire : *Les Gens d'en face* de Georges Simenon dans le contexte turc du point de vue de la sémiotique de la traduction 154
Sündüz Öztürk Kasar

Tintin au pays des traductions 176
Rainier Grutman

La réception de l'œuvre de Nicole Malinconi en Italie à travers ses traductions 194
Catia Nannoni

Parallèles 32(1) Avril 2020

La littérature francophone belge en traduction : méthodes, pratiques et histoire

Catherine Gravet[1] & Katrien Lievois[2]

[1]*Université de Mons, Belgique*
[2]*Université d'Anvers, Belgique*

(Éditrices invitées)

Belgian francophone literature in translation: methods, practice, history – *Abstract*

After demonstrating the legitimacy of studying Belgian French-speaking literature independently of French literature because it constitutes a coherent and autonomous corpus as many critics or historiographers have already argued, we consider it from the perspective of Translation Studies. Whether the translated French-speaking Belgian authors are canonized or not, they have been introduced into a wide variety of languages and cultures, depending on the period, context and literary genres in particular. A translator's interest in those authors is sometimes personal, even emotional, and sometimes commercial, or even strategic from an editorial point of view. We discuss the methodological approaches that can be applied to this corpus, taking into account different theories, such as those of Even-Zohar, Heilbron and Sapiro, Casanova, Pym, Barré, Gouanvic, Latour, Venuti, Lotbinière-Harwood... Our objective is to show how vast and interesting the project is.

Keywords

Belgian francophone literature, translation, history of translation, translation studies, Belgium

 DOI:10.17462/para.2020.01.01

Vous avez dit « littérature française » ?

Les femmes et les hommes qui écrivent naissent, vivent et meurent « quelque part » (Andrianne, 1997). Et ce lieu, ce pays ou cette région, avec ses frontières, ses paysages, ses coutumes, ses institutions, ses mentalités, son histoire, bref sa culture, qu'on la revendique ou qu'on la haïsse, qu'on la gomme ou qu'on veuille l'ignorer, *détermine* l'écriture. Hyppolite Taine établissait ce principe, certes trop dogmatiquement, pour toute espèce d'art, pour tous les agissements de l'être humain. Anne-Françoise Luc le cite pour expliquer la démarche des naturalistes : « Tous les sentiments, toutes les idées, tous les états de l'âme humaine sont des produits, ayant leurs causes et leurs lois, et tout l'avenir de l'histoire consiste dans la recherche de ces causes et de ces lois. » (Luc, 1990, p. 17). Pour ce qui est de la manière dont se nourrit l'imaginaire, Gaston Bachelard, dans *La Poétique de l'espace*, le confirme : « Notre inconscient est "logé". » (1957, p. 28). C'est, croyons-nous, le lieu de naissance ou de vie d'un écrivain qui conditionne d'abord, en grande partie, son œuvre. Le choix, tantôt évident, tantôt contraint, parfois stratégique, d'une langue, de thématiques et d'un style, mais aussi d'une maison d'édition, donnera naissance – ou non – à une œuvre, contribuera à son succès, entraînera sa diffusion, plus ou moins large.

Or considérer l'histoire des lettres *belges* plutôt que françaises ne va pas de soi. Comme le dit Marc Quaghebeur, « il y a donc un refus de prendre en compte, directement et en son nom propre, ce que nous sommes » (Dirkx & Quaghebeur, 1996-1997, p. 105) : la littérature d'escorte des ouvrages écrits par des auteurs nés en Belgique semble souvent aveugle à l'évidence et nie la détermination. Même si les écrivains[1] sont de toute évidence nés quelque part, « l'appartenance nationale cède le pas […] à l'appartenance linguistique », c'est ce qu'écrit Joseph Hanse en 1965 (cité dans Frickx & Klinkenberg, 1980, p. 17). La littérature *belge* ne serait que « française ». Ce serait donc le choix de la langue qui primerait. Car « distinguer à tout prix des littératures nationales à l'intérieur d'une même communauté linguistique et culturelle » serait une aberration (d'après Frickx & Klinkenberg, 1980, p. 17). Mais c'est nier l'existence d'une culture belge qu'un Jean-Marie Klinkenberg (2013), entre autres, s'efforce de cerner, avec les armes de la sémiotique et de l'anthropologie. Quant au choix de la langue française, il s'impose dès le départ : les contraintes socio-historico-économiques sont telles que les bourgeois qui rédigent la Constitution de la Belgique promulguée le 7 février 1831 n'imaginent pas qu'on puisse écrire des lois, des poèmes, des romans… dans une autre langue que le français puisque le wallon et le flamand ne sont alors considérés que comme des dialectes. User de la langue française, apprise ou maternelle, pour écrire reste une évidence en Belgique jusqu'aux lendemains de la guerre 1914-1918.

En Flandre, en Wallonie, à Bruxelles ou ailleurs, écrire en français inscrit l'œuvre littéraire dans une proximité telle avec un autre lieu, Paris, dont le prestige peut écraser tout écrivain, novice ou aguerri, de ses redoutables instances de légitimation (acerbes critiques littéraires, prestigieuse collection Blanche, convoités prix Goncourt ou autres, vénérable Académie, etc.) que, dès lors, l'assimilation se révèle obligatoire ou naturelle, parfois douloureuse, pour qui entend lutter contre l'oubli ou l'inexistence.

[1] À noter que nous entendons par « écrivains » des femmes et des hommes qui écrivent principalement des romans, du théâtre, de la poésie, mais aussi des bandes dessinées ou des chansons. Non que nous estimions que les traducteurs ne sont pas des auteurs à part entière mais parce que dans le contexte de notre étude traductologique, les prendre en compte n'aurait pas de sens. Quant aux essayistes, nous ne les incluons pas sous l'étiquette « écrivains », sauf dans certains cas marginaux comme celui de Maeterlinck, cependant plus connu comme dramaturge et poète que comme auteur de *La Vie des abeilles*. C'est que l'imaginaire n'a guère sa place dans l'essai.

Bien que certains philologues n'aient de cesse de démontrer que c'est dans les contrées de la Wallonie picarde que serait née la Cantilène de sainte Eulalie, premier texte en langue romane (Xe siècle), bien que les historiens attribuent parfois aux chroniqueurs hainuyers du Moyen Âge la naissance de leur science[2], bien que certains dix-huitiémistes reconnaissent le Prince de Ligne, seigneur de Belœil comme un écrivain belge[3], l'histoire littéraire moderne opte pour des balises plus contemporaines où politique et littérature concordent, où les lettres belges ne naissent pas avant la création de l'État, en 1830. Joseph Hanse (1992) est l'un des premiers à se colleter avec ce corpus marginal[4] et en attribue la paternité à Charles De Coster, avec son chef-d'œuvre fondateur, *La Légende d'Ulenspiegel* (1867). Mais quand Joseph Hanse défend sa thèse en 1925, l'heure n'est pas encore à l'autonomisation, c'est-à-dire l'indépendance, par rapport au champ français, du champ littéraire francophone belge. Avec Gustave Charlier, dans leur somme historique (1958), il baptisera de « françaises » les lettres belges car le primat de la langue interdit encore toute autre logique.

Faisant fi d'un nationalisme étriqué, d'un entre-soi malsain, mais aussi d'une allégeance excessive au système de valeurs français, avec son jacobinisme et ses grandes catégorisations qui marginalisent les Belges, Jean-Marie Klinkenberg (1981) et Marc Quaghebeur (1982) seront les premiers, plus ou moins militants, à briser les tabous. Ils opèrent une révolution quasiment copernicienne en cassant le moule réducteur, en dégageant les caractéristiques de cet « espace nordique de la francophonie », « entre absence et magie », de « la première des littératures francophones non françaises » (Quaghebeur, 1990, p. 17). Damien Grawez souligne l'importance de ce renouveau conceptuel des années 1980, tout en distinguant clairement les apports de Quaghebeur – son objectif serait de fonder la littérature belge en mythe – de ceux de Klinkenberg, dont la posture est jugée plus scientifique (Grawez, 1996, pp. 111 et sq.). Quelles sont les spécificités de ce que l'on a pu appeler belgité, belgeoisie ou belgitude ? Une identité en creux, « la hantise du creux et de l'absence », « une volonté de déshistoire », « une sorte de surmoi qui biaise la perception des faits » (Quaghebeur, 1998, pp. IV-V), un baroque coruscant, exacerbé et assumé, alternant avec un hypercorrectisme lutétiotropique… Ce sont les points cruciaux que les critiques s'efforcent de démontrer comme inhérents aux auteurs belges dont Quaghebeur et Spinette dressent « l'alphabet » (1982). Quaghebeur et Klinkenberg commencent ainsi à combler une lacune criante en créant « un véritable discours d'escorte sur l'articulation entre langue, histoire et travail des formes » qui prouve l'existence d'une littérature « différente » (Quaghebeur, 1995, pp. 18-19).

À la charnière du XXe siècle, toujours décalée en regard de la norme française mais enfin décomplexée – alors que l'État belge se délite de plus en plus et que les auteurs néerlandophones

[2] Pour Maurice Piron, les « premiers monuments de la littérature française dans nos provinces remontent aux environs de l'an 1200 ». C'est à Liège qu'il situe « les enfances de notre littérature » (Charlier & Hanse, 1958, pp. 4-5). Selon Maurice Wilmotte et Paul Rémy par exemple, Froissart, né à Valenciennes vers 1337, est d'évidence un hainuyer (id., p. 65) – mais il a sa statue à Chimay.

[3] De nombreuses anthologies résument la période qui va du Moyen Âge à 1830 en l'insérant dans l'histoire de la littérature belge de langue française. Voir par exemple celle de Michel Joiret qui distingue notamment la chantefable *Aucassin et Nicolette* (XIIe siècle), le chroniqueur Jean Le Bel, le pamphlétaire Jean Lemaire de Belges (XVe siècle), le théologien Marnix de Sainte-Aldegonde (XVIe siècle), les témoignages de Jean de Marnix (XVIIe siècle) ou ceux de Charles-Joseph de Ligne (XVIIIe siècle) sans trop se soucier de littérarité (Joiret & Bernard, 1999, pp. 8-10). En 1915, Rémy de Gourmont lui-même reconnaît que « la Belgique n'est pas la terre sans tradition littéraire que l'on croit et […] ses racines plongent au plus profond des siècles » (Gourmont, 2002, p. 44).

[4] Ce n'est que dans les années 1960 que la célèbre anthologie Lagarde et Michard (Paris, Bordas), par exemple, intégrera dans le volume consacré au XIXe siècle un « supplément » comprenant quelques extraits d'auteurs belges.

connaissent la consécration[5] –, la littérature s'affirmera *belge*, avant que d'être « francophone » ou « de langue française », dans les recherches historiographiques publiées à partir de 2000. Leurs auteurs justifient longuement leur choix : lettres ou littérature, littérature au pluriel ou au singulier, francophone ou de langue française, et encore, littérarité relative selon les genres. Les frontières sont mouvantes, le questionnement, encore provoquant puisqu'il balaie les canons académiques, se révèle extrêmement fécond.

Mais à peine reconnue, même pas toujours admise dans cette ère du soupçon généralisé, l'autonomie, l'indépendance littéraire est déjà contestée : la littérature-monde s'impose comme la nouvelle modernité quand quelques auteurs français se mettent à croire que « la littérature française ne se rédui[…]t pas à la contemplation narcissique et desséchante de son propre rétrécissement », et semblent constater, émerveillés, « l'émergence d'une littérature de langue française détachée de la nation […], libre désormais de tout pouvoir autre que celui de la poésie et de l'imaginaire, et n'ayant pour frontières que celles de l'esprit[6]. » (Le Bris & Rouaud, 2007, p. couv. 4). Utopie pourtant que cette prétendue liberté que revendiquaient déjà les symbolistes belges en envahissant les scènes parisiennes un siècle et quelques décennies plus tôt. Comme est fantasmatique la revendication d'une littérature française cohérente, capable de donner naissance à des œuvres aussi disparates que celles de François Rabelais et Alain Robbe-Grillet ; de François Villon, Voltaire ou Boris Vian ; de Stéphane Mallarmé, Jean Giono, Michel Tournier ou Laurent Mauvignier pour rester dans une période plus circonscrite… Damien Grawez s'insurge d'ailleurs contre la position de l'académicien Paul Delsemme (1995), qui « rejet[te] […] l'adjonction du qualificatif "belge" au substantif "littérature"», car il estime que les « études belges » jouissent d'un énorme potentiel de recherches ou de « réflexions culturalistes », interdisciplinaires, passionnantes et résolument modernes (Grawez, 1996, p. 134).

Quoi qu'il en soit, un auteur belge est a priori un écrivain né en Belgique, qui y a vécu, y a étudié (Burniaux & Frickx, 1980; Frickx & Klinkenberg, 1980; Klinkenberg, 1981; Quaghebeur, 1998), et, par convention, l'histoire littéraire belge commence en 1830, balise réaliste à laquelle se sont ralliés de nombreux spécialistes (par exemple Berg & Halen, 2000; Bertrand, Biron, Denis & Grutman, 2003). L'adjectif « francophone » est privilégié pour éviter toute confusion entre les différentes acceptions de « français » et pour insérer la réflexion dans le grand courant actuel de reconnaissance des lettres issues d'auteurs qui écrivent en français en dehors de l'Hexagone. Il n'est cependant pas dépourvu de connotations négatives. Alain Mabanckou, écrivain congolais, souligne ainsi l'allusion politique implicite à la colonisation française, vivement contestée, que contient le mot : « La francophonie, oui, le ghetto : non ! » (2006).

Comme le rappelle Dominique Maingueneau, le créateur doit « élaborer sa paratopie », mais c'est aussi la « modalité singulière du ne-pas-trouver-sa-place qui permet de faire œuvre », car « l'entreprise [est] foncièrement incertaine » (Maingueneau, 2016, p. 5). Le discours sur les lettres belges gagnerait peut-être à envisager leur créativité sous cet angle : n'est-ce pas justement cette sensation d'être assis entre deux chaises qui donne des ailes aux écrivains belges ?

Si les détracteurs du concept même de littérature belge autonome ou indépendante viennent d'abord de l'intérieur, que dire de la perception à l'étranger ? Que la France, dominante, tente de conserver sa suprématie en instaurant de nouveaux critères pour légitimer ce qui

[5] Hugo Claus par exemple est cité plusieurs fois pour le prix Nobel : *Het verdriet van België*, paru en 1983, qu'Alain Van Crugten a traduit par *Le Chagrin des Belges* en 1985, a fait le tour du monde.

[6] Même s'il apparaît clairement que ni Le Bris ni Rouaud ne songent à autre chose qu'à la littérature issue des anciennes colonies françaises : ils ignorent l'éventuelle modernité hybride des littératures européennes en langue française (Le Bris & Rouaud, 2007, pp. 7-22; 23-53).

se produit près de son centre ou au-delà des océans, semble une évidence. Mais qu'en est-il des pays européens où la connaissance des œuvres dépend d'une variable supplémentaire, la traduction ? La plupart ne découvrent-ils pas la littérature belge *par hasard* (Dozo & Provenzano, 2010), en l'assimilant à sa « grande sœur » française ? Grâce, entre autres, à des amitiés entre intellectuels, qui se nouent et se dénouent ? Par le truchement de médias, qui mettront quelque temps à s'internationaliser entre 1830 et 2020 ?

Les cas de la réception dans le monde germanophone[7] d'un Verhaeren, traduit par Stefan Zweig, ou d'un Maeterlinck, prix Nobel de littérature, commencent, aujourd'hui, à être bien documentés. Il n'en va cependant pas de même pour l'ensemble de l'Europe. En l'absence d'une politique institutionnelle cohérente et durable qui favoriserait la diffusion d'une littérature patrimoniale, en raison d'un manque de visibilité quasiment ontologique, l'initiative de la découverte en est laissée aux coups de cœur ou aux perspectives commerciales que suscite telle ou telle œuvre en particulier.

Il n'est pas impossible que les évaluations d'un abbé Hanlet aient eu une influence sur l'intérêt que l'on porta aux auteurs belges, en particulier dans le monde catholique. En effet, c'est en 1946 que Camille Hanlet publie une somme, intitulée *Les écrivains belges contemporains de langue française*, où il passe en revue ce qui s'est publié depuis 1800. Et surtout, il attribue une « cote morale » aux livres, principalement aux romans. Si elles en ont eu connaissance, les maisons d'édition, italiennes ou espagnoles par exemple, ont-elles transgressé ces diktats ? Notamment les trois premières cotes, « 1 = *à proscrire* en vertu de la foi ou de la morale chrétienne ; 2 = *dangereux* et très réservé ; 3 = *réservé* aux personnes formées et averties ». Ou se sont-elles rabattues sur les ouvrages marqués d'un 4 (« = pour les lecteurs *âgés de 16 ans* ») ou d'un 5 (« = pour *tous* »), voire d'un 6 (« = pour *les enfants* ») pour en publier des traductions ? (Hanlet, 1946, p. 11) L'hypothèse est à vérifier.

Un corpus riche qui permet des approches méthodologiques variées

Telle que nous venons de la définir, la littérature belge francophone forme donc un corpus de textes littéraires – encore que la question de la littérarité puisse être discutée : la bande dessinée, la chanson, la paralittérature ne méritent pas pour tout le monde de faire partie de l'histoire des lettres belges francophones – ce qui veut dire qu'elle constitue un objet d'étude plutôt qu'une problématique spécifique des sciences de la traduction.

Or, cet ensemble d'œuvres, pour disparate et polémique qu'il est, présente un intérêt indéniable parce qu'il est particulièrement propice à la mise en perspective de plusieurs domaines et méthodologies de la traductologie. La période étudiée s'étendant sur plus d'un siècle et demi, le nombre de romanciers, de dramaturges et de poètes est élevé. Certains textes ont déjà fait l'objet de retraductions. Avec un corpus si riche, l'analyse de la traduction comme moyen de réception et de transfert culturel peut s'envisager dans une perspective historique. Cette approche permet de suivre l'évolution des normes traductives et de repérer l'importance des différents enjeux de la traduction, dont les critères varient dans le temps, aussi bien dans sa pratique qu'en théorie.

Quelques études de cas avaient déjà été récoltées en 2016, à l'époque où Béatrice Costa et Catherine Gravet avaient commencé à cerner « la réflexion sur les liens qui sous-tendent les relations entre littérature belge et œuvres traduites. » (2016, p. 5). En s'attachant à retracer la diffusion des lettres francophones de Belgique par le biais de la traduction, il s'agissait

[7] Voir par exemple l'article de Lieven Tack et Stefania Marzo, « La circulation européenne des lettres belges », seule contribution de la somme où il s'inscrit à envisager la question de la traduction (Bertrand, Biron, Denis & Grutman, 2003, pp. 239-247).

d'envisager deux types d'approche complémentaires. Le but était d'une part de dresser des portraits d'écrivains-traducteurs en cherchant à savoir ce qui les avait menés à la traduction d'auteurs *belges* précisément, quelles étaient leurs méthodes, s'il était possible de dégager une « poétique du traduire », etc. Et d'autre part, de montrer la portée culturelle de la traduction en situant les textes dans le contexte général des phénomènes de transfert culturel. Onze études, de Charles De Coster en italien, à Philippe Geluck en anglais, avaient en tous les cas montré la richesse, la variété, l'intérêt de cette initiative.

L'intérêt des traductologues se porte souvent sur des auteurs et des textes canonisés, bien que les cas d'étude soient souvent complexes (Dirkx, 1993). En 1868 paraît l'œuvre que Camille Lemonnier qualifiera de « bible flamande », que Joseph Hanse identifiera comme le véritable acte de naissance de la littérature belge francophone : *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs* de Charles De Coster. Ce texte sera « traduit dans toutes les langues » (Trousson, 1983, p. 55), et même, traduit à plusieurs reprises (Bedabida, 1934; D'Hulst, 1999; Trousson, 1999; Bastiaensen, 2016; Fratta, 2019).

Il n'est pas étonnant non plus que Maurice Maeterlinck, Flamand francophone, seul lauréat belge du prix littéraire le plus prestigieux[8], ait déjà fait l'objet de plusieurs études de réception et de traduction : aux Pays-Bas (Leijnse, 1995), en Allemagne ou en allemand (Palleske, 1938; Roland, 2012), en Espagne (de la Dehesa, 1971; Simon-Pierret & Ynduráin, 1983; Vauthier, 2012), en Italie (Renard, 1956, 1959), en Pologne (Vandenborre, 2012), en Turquie (Anamur, 2012), en Grèce (Tsoutsoura, 2012), en Roumanie (Ciopraga, 2012), pour n'en citer que quelques-unes.

Outre l'auteur de l'*Oiseau bleu*, d'autres représentants du symbolisme belge ont été traduits et étudiés dans la perspective traductologique qui nous occupe (Nachtergaele, 1992; Dessy, 2014; Llanas & Pinyol, 2014) : avant tout Émile Verhaeren (Niedokos, 2017; Émond, 1990; Blankoff, 1999; Gullentops, 1999; Marx, 2001; Costa, 2016; Dessy, 2017; Roland, 2017; Castilleja, 2018), mais également Georges Rodenbach (Enache, 2007) et Max Elskamp (Roe, 2000; Oliver Frade & Rochel, 2003). Sans compter d'autres symbolistes mineurs comme Albert Giraud (Tack & Marzo, 2003). Mais la liste des langues ou des méthodologies qui peuvent être mobilisées pour enrichir ce champ d'études est longue.

Ainsi les chercheurs ont-ils été intrigués par les relations privilégiées, voire passionnées, qui ont lié Émile Verhaeren et Stefan Zweig. Pourquoi le célèbre écrivain autrichien a-t-il mis de côté son œuvre personnelle pour se consacrer à la traduction de son ami poète ? Baudelaire avait procédé de même pour les contes d'Edgar Allan Poe, avec le succès que l'on connaît. Existerait-il une manière de traduire ancrée dans les affinités électives ou basée sur les « atomes crochus » ?

Les lettres belges présentent d'autres exemples de ce type de relations privilégiées. Ainsi, plusieurs œuvres de Marie Gevers (1883-1975) ont été traduites par Frans Verschoren, écrivain belge (Sint-Katelijne-Waver, 1874-Westmalle, 1951), professeur, directeur d'école dans la région d'Anvers, auteur notamment de contes pour la jeunesse. Il avait traduit *La Comtesse des Digues* (1931), sous le titre *De Dijkgravin*, en 1934[9], et *Paix sur les champs* (1941), sous le titre *Verzoening* en 1942. Quant au recueil dont il est l'auteur, *Zonnig leven*, il a été traduit

[8] Le prix Nobel récompense annuellement, depuis 1901, un écrivain ayant rendu de grands services à l'humanité grâce à une œuvre littéraire qui, selon le testament du chimiste suédois Alfred Nobel, « a fait la preuve d'un puissant idéal » (Labes, 1995, p. 221).

[9] Le roman sera retraduit en 1996 par Stefaan van den Brempt.

par… Marie Gevers : *Rayons de soleil*[10]. Échange de bons procédés ? Une douzaine de lettres de Verschoren adressées à Gevers ont été conservées (Bruxelles, AML, FS55 00024/0331/001-21). Elles devraient permettre de comprendre la nature de leurs relations.

Toujours dans le domaine néerlandophone et plus récemment, André Baillon s'est trouvé un traducteur et biographe exceptionnel – « extra-ordinaire » (Gnocchi, 2001) – en la personne de Frans Denissen qui se dépense sans compter pour faire connaître l'auteur du *Perce-oreille du Luxembourg*. Il a en effet (re-)traduit de nombreux textes de Baillon, en les accompagnant de réflexions traductologiques (Denissen, 1998, 1999, 2005, 2009-2010). La frontière linguistique entre les deux principales communautés de la Belgique contemporaine se franchit d'autant mieux dans ce cas que Denissen et Baillon sont flamands.

Les traductions des romans de Madeleine Bourdouxhe (1906-1996) en allemand laissent également entrevoir une sorte de connivence féminine, voire féministe dans la décision de Monika Schlitzer (née en 1956) de traduire, outre le célèbre roman adapté à l'écran en 2003, *La Femme de Gilles* (1937), *Gilles Frau* (1996), trois autres textes moins connus : *À la recherche de Marie* (1943), traduit en 1998 sous le titre *Auf der Suche nach Marie* ; *Vacances*, premier roman rédigé en 1935 et resté inédit en français devient *Vacances: Die letzten großen Ferien* en 2002 ; *Sept nouvelles* (1985), s'intitule *Wenn der Morgen dämmert* (1998). C'est Sabine Schwenk, déjà collaboratrice de la traduction de *Sept nouvelles*, qui traduit *Sous le Pont Mirabeau* (1944) : *Unterm Pont Mirabeau fließt die Seine* (1998). La féministe Susanne de Lotbinière-Harwood nous met sur la voie d'une démarche traductionnelle militante : « Comme l'écriture au féminin, dont elle est tributaire, la traduction au féminin se présente comme une activité politique visant à faire apparaître et vivre les femmes dans la langue et dans le monde. » (1982, p. 11). Sans préjuger de l'intention de Schlitzer, ni de l'existence ou non d'une « écriture au féminin », les chercheuses et les chercheurs en traductologie peuvent se poser cette question : existe-t-il une « traduction-femme », en référence à l'essai de Béatrice Didier, *L'Écriture-femme* (1981) ?

Que dire des auteurs comme Jean-Philippe Toussaint, qui tissent volontairement, consciemment, des liens étroits avec leurs traducteurs ? Plusieurs sessions du Collège des traducteurs de Seneffe, de 2003 à 2016, ont permis à l'auteur de *La vérité sur Marie* de rencontrer ses traducteurs et de discuter du sens des textes, de manière approfondie (voir vidéos, comptes rendus de séances et articles sur le site du romancier[11]). Comment évaluer les répercussions de ces liens ?

Il faudrait sans doute mobiliser le concept de « *simpatico* » développé dans l'essai de Lawrence Venuti consacré à l'invisibilité du traducteur pour vérifier si une « sympathie » (1995, Chapitre 6), une reconnaissance mutuelle, une connivence, un lien fort entre auteur et traducteur entraîne automatiquement une série de stratégies traductives qui rendent ce traducteur transparent, voire invisible.

Le monolinguisme imposé aux Belges n'a pas toujours été un diktat politique ou un insidieux formatage psychologique. Même quand « les deux traditions littéraires de la Belgique [eurent] déjà creusé le fossé qui les sépare aujourd'hui», de nombreux intellectuels étaient bilingues (Grutman, 2015, p. 14). La littérature belge devrait offrir un terrain propice à l'étude de l'auto-traduction. Or, comme l'indiquent Rainier Grutman & Trish Van Bolderen (2014) ainsi que Frederik Verbeke (2015), peu de recherches traductologiques se sont penchées sur ce phéno-

[10] La version originale et la version en français ont toutes deux été publiées à Anvers, par la maison d'édition Lodewijk Opdebeek, la première en 1912, la seconde en 1934, avec des dessins de P. Colfs.

[11] www.jptoussaint.com/traductions.html.

mène. C'est peut-être précisément parce que traduire n'intéresse pas les auteurs bilingues[12], un topos de l'autotraduction. Serait-ce aussi, comme l'explique Grutman, parce que, étant donné « le pouvoir d'attraction (à la fois culturel et socio-économique) du français », « les autotraducteurs belges sont toujours […] d'origine néerlandophone » ? La liste des autotraducteurs belges, au départ néerlandophones, mais qui ont « appris la langue française à l'extérieur du foyer familial, souvent sur les bancs d'école » (p. 13) comporte différentes générations d'auteurs. Si Grutman arrive à un total de 17 auto-traducteurs belges (2017, p. 5), les plus connus parmi les francophones sont sans doute Georges Eekhoud († 1927) et Cyriel Buysse († 1932) d'abord; Jean Ray/John Flanders († 1964), Roger Avermaete († 1988), Camille Melloy († 1941) ensuite; Marnix Gijsen († 1984) et Johan Daisne († 1978) après; et plus près de nous Eric de Kuyper (° 1942), Paul Pourveur (° 1952) et Rudi Bekaert (° 1963). Plusieurs études ont déjà été consacrées à ces auteurs (e.a. Gunnesson, 2005; Meylaerts, 2011; Gonne & Vandemeulebroucke, 2014), mais le champ d'investigation mérite qu'on s'en préoccupe plus avant.

Certains auteurs belges francophones ont mis leur talent littéraire au service de collègues étrangers, qu'ils ont traduits. Nous avons déjà fait référence à Marie Gevers, Georges Eekhoud et Maurice Maeterlinck (Roland, 2013), mais il convient également de nommer Marguerite Yourcenar (Brémond, 2013; Fréris, 2013), Maurice Carême (Godart, 2013), Xavier Hanotte (Hanotte, 2010), Alain Van Crugten (Godart & Leburton, 2013), François Jacqmin (Parent, 2013), Jacques De Decker (Barboni, 2013), Liliane Wouters, etc. Leurs activités traductives ne tissent pas seulement des liens entre différents domaines culturels, mais ont également une réelle influence sur leur œuvre originale. Hanotte l'affirme explicitement :

> [C]e fut mon cas en traduisant […] Hubert Lampo […]. Ma fréquentation de l'œuvre du romancier flamand s'est placée tout entière sous le signe quasiment schizophrénique de la re-création. À tel point qu'à ce jour, je vois en lui la plus importante « influence revendiquée » sur mes propres écrits. (2010, p. 275)

Comme l'ont montré les deux *Histoires* parues en 2000 et 2003, de nombreuses anthologies ou plusieurs essais de Klinkenberg, les Belges se sont particulièrement illustrés dans la paralittérature, notamment la bande dessinée ou la chanson (Fernández, 2015). Ces produits « populaires », devenus de première importance, sur le marché comme dans la critique, sont susceptibles d'enrichir la réflexion traductologique car les enjeux diffèrent quelque peu des autres productions. Dans les textes multimodaux, le langage verbal est accompagné d'autres formes de communication, visuelles ou auditives, et l'interaction de ces éléments, plus que leur simple juxtaposition, est génératrice de sens, de même que le public et ses attentes conditionnent des choix de traduction spécifiques. C'est en prenant en compte tous les modes sémiotiques en interrelation que pourra se développer une analyse traductologique adéquate (Low, 2008; Zanettin, 2008; Kaindl, 2010; Mateo, 2012; Gravet & Hannachi, 2016).

L'ensemble des œuvres francophones belges que les traductologues peuvent soumettre à l'analyse offre à l'évidence de nombreuses possibilités méthodologiques. Une question subsiste cependant, que nous sommes loin d'avoir résolue. Les questions traductologiques ainsi posées sont-elles typiques de la littérature belge francophone ? Et la situation, plurilingue et en périphérie de la Belgique francophone, très spécifique, elle, engendrerait-elle des questions de recherche particulières ?

[12] La Gantoise Nicole Verschoore, journaliste à *Het Laatste Nieuws*, auteure de plusieurs romans, dont le premier, *Le Maître du Bourg* (Gallimard, 1994), ne se préoccupe aucunement de s'autotraduire.

Centre et périphérie

« Centre » et « périphérie » sont en effet deux notions tôt convoquées (Klinkenberg, 1981) pour essayer de définir la spécificité de la littérature belge; elles ont partie liée à celle de légitimité. La littérature belge ne cesse en effet de se définir par rapport à celle de l'Hexagone en général et à l'instance de légitimation que constitue Paris en particulier. Klinkenberg affirme : « Toute la stratégie de la littérature de Belgique sera donc ordonnée autour d'un axe : ruser avec l'illégitimité ou, ce qui revient au même, s'attribuer de la légitimité. » (1981, p. 34) Les notions de centre et de périphérie ont d'ailleurs sous-tendu la périodisation de l'histoire de la littérature belge qui fait date, celle de Klinkenberg. Il propose en effet d'appeler la période allant de 1830 à 1920 la période centripète parce que Paris draine à lui les électrons libres, les « macaques flamboyants » ou les tenants des écoles naturaliste et symboliste les plus originaux et perçus comme exotiques. Le deuxième acte, de 1920 à 1960 (ou 1980), sera centrifuge, puisque les écrivains prendront le plus souvent le parti de gommer leurs racines.

À noter cependant que, un quart de siècle plus tard, Klinkenberg inverse sa propre terminologie : « l'opposition centripète / centrifuge est relative » précise-t-il. Les deux premières phases sont désormais :

- *Phase centrifuge* : 1830 (1856)-1920 – « littérature belge (de langue française) »
- *Phase centripète* : 1920-1960/70 – « littérature française de Belgique »

(Denis & Klinkenberg, 2005, p. 65)

Dans le recueil d'articles de Klinkenberg publié en 2010, les éditeurs, Sémir Badir et Benoît Denis, dans une posture d'hommage, ont systématiquement rectifié les termes centripète et centrifuge pour « se conformer à l'état présent de sa [celle de Klinkenberg] réflexion » (Denis & Badir, 2010, p. 11).

La phase qui suivra, à partir de 1960/70, est et restera dialectique, avec des romanciers qui assumeront leur « belgitude »[13] ou leur « belgité » tout en visant un public universel (Klinkenberg, 1981). C'est ainsi que Paul Dirkx (2000) a pu définir la francophonie belge comme une «périphérie qui se pensait comme centre » (p. 346) d'abord et un « centre obstiné à se penser comme périphérie » (p. 348) ensuite.

Ce n'est pas seulement dans son rapport au « méridien de Greenwich littéraire » que constitue Paris (Casanova, 1999, p. 170) que le caractère périphérique de la littérature francophone belge s'établit, mais aussi dans son rapport aux genres littéraires les plus légitimés par le centre. Une des façons de ruser avec la légitimité tout en se l'attribuant a été de devenir une littérature centrale pour ce qui est des genres littéraires périphériques, tels la bande dessinée, le polar ou la littérature fantastique. Selon l'*Index translationum*[14] (consulté le 01/09/2019) Georges Simenon vient à la troisième place, Hergé à la huitième, Morris à la 23e et Peyo à la 42e place parmi les cinquante auteurs francophones les plus traduits.

[13] Trouvaille langagière de Claude Javeau, cette notion de « belgitude » a suscité le débat tout en constituant un catalyseur pour la littérature belge de langue française et le métadiscours qui l'accompagne plus systématiquement à partir des années 1980 (voir Almeida, 2013, p. 65).

[14] L'on connaît les limites de l'*Index translationum* de l'UNESCO (www.unesco.org/xtrans/). Reste qu'il s'agit là du seul outil qu'ont à leur disposition les traductologues et dont Anatolij JA. Šajkevič a proposé une analyse générale très utile (1992), même s'il n'offre pas d'indication plus précise concernant la fiabilité et l'exhaustivité des données. Il peut donc nous servir à dégager des tendances générales, mais ne suffit pas pour des recherches plus ciblées.

C'est Itamar Even-Zohar qui, le premier dans les études de traduction, a essayé d'articuler ces différentes acceptions de centre et de périphérie en une « Polysystem Theory » (1997). Il y considère la littérature traduite comme un « genre périphérique » et estime que la traduction peut occuper une position centrale dans trois types de circonstances :

> (a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is "young," in the process of being established; (b) when a literature is either "peripheral" (within a large group of correlated literatures) or "weak," or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature." (1997, p. 47)

Après les *Polysystem Studies* et les *Descriptive Translation Studies* de Gideon Toury (1995a), et dans le but de montrer combien la traduction accentue les rapports de force—inégaux—entre différentes langues et cultures, des chercheurs comme Johan Heilbron et Gisèle Sapiro ont mis en évidence, dans le cadre de ce qu'on appelle la sociologie de la traduction, une claire hiérarchisation des différents groupes linguistiques. À partir d'analyses quantitatives, appuyées sur l'*Index translationum*, Heilbron et Sapiro ont décrit un système mondial de la traduction selon quatre niveaux (2007, pp. 95-96). Le noyau de ce système est formé par l'anglais, la langue « hyper-centrale » à partir de laquelle sont faites plus de la moitié des traductions mondiales. Le deuxième cercle, celui des langues « centrales », comporte le français et l'allemand, qui se partagent entre 10 et 12% du marché global de la traduction, ainsi que le russe avant 1989. Les langues « semi-périphériques », dont l'espagnol, l'italien et le suédois, se partagent entre 1 et 3% de ce marché et quelque 200 autres langues « périphériques » forment respectivement les troisième et quatrième cercles de ce système. Ils affirment en effet que plus un groupe linguistique est central, plus sa part dans le nombre total de titres traduits est grande (« extraduction »), mais moins il traduira d'autres littératures (« intraduction »).

L'on relie souvent aux propositions de Heilbron et Sapiro les réflexions de Pascale Casanova (1999), même si les éléments à partir desquels ces trois chercheurs conceptualisent leur vision d'ensemble sont différents. Le « système mondial » des premiers est en effet basé sur l'unité « langue », tandis que la « république mondiale des lettres » de Casanova s'appuie sur les « littératures » et les différents types de capital dont elles bénéficient. Par ailleurs, chez Casanova, les langues et les littératures sont définies en termes binaires : « dominantes » et « dominées », et non pas selon une hiérarchie plus ou moins stable, à plusieurs niveaux. Ainsi le français, langue centrale selon Heilbron et Sapiro, peut se conceptualiser selon le modèle d'analyse de Casanova comme une langue dominée par rapport à l'anglais (langue hypercentrale), mais une langue dominante par rapport, par exemple, au grec (langue périphérique) (Casanova, 2015, pp. 20, 123).

Reste que les deux logiques d'analyse, celle de Heilbron et Sapiro et celle de Casanova, partent en effet presque toujours de l'hypothèse de la relation biunivoque entre langues, littératures et pays. Mises à part quelques exceptions, le caractère transnational de certaines langues et multiculturel de nombreux pays n'est pas pris en compte (Lievois & Bladh, 2016, p. 10). Notre corpus, la littérature belge francophone, fournit donc un domaine d'application idéal pour évaluer les hypothèses de travail de la sociologie de la traduction. D'une part, même si elle est écrite dans une langue centrale, elle est toujours largement considérée comme une littérature périphérique par rapport à la franco-française. D'autre part, la caractérisation « périphérique » peut également s'appliquer aux *genres* littéraires étudiés.

Dans le cadre de cette première question, il convient donc d'étudier de plus près les flux de traduction des différents auteurs et textes appartenant à la littérature belge francophone. Des données quantitatives sont indispensables pour dresser la carte des pérégrinations de la littérature belge, mais elles doivent être utilisées avec prudence. Comme l'écrit Anthony

Pym : « [T]exts are not cars; we are counting titles, not the numbers of physical books. » (1996, p. 171). Il faut également prendre en considération le nombre de textes sources dont on peut faire une traduction (Grutman, 2020). Simenon a en effet écrit plus de cent romans, tandis qu'Hergé n'a terminé que vingt-trois albums de *Tintin*. Pour établir la géographie des traductions, il convient également d'investiguer dans des domaines linguistiques et culturels qui se situent en dehors des voies (trop ?) souvent empruntées par les traductologues, même si certains travaux sur la littérature belge en chinois (Henry & Hoa, 2020), en hongrois (Kálai, 2020) ou en tchèque (Šotolová, 2020) ouvrent de nouvelles pistes.

Il faudrait encore établir la carte des affinités électives qui lient la littérature belge francophone aux autres domaines culturels. Suivant la méthodologie établie par Germain Barré, nous pourrions essayer de déterminer ces « relations de traductions préférentielles » (Barré, 2010), et les comparer avec la littérature franco-française ou avec les autres littératures francophones qui fleurissent sur tous les continents. Barré estime en effet que « Pour comprendre le "système-monde", il est nécessaire de connaître les langues qui participent *le plus* à la reconnaissance de chacune des autres langues. » (p. 200). Les cultures cibles qui ouvrent leurs portes à la littérature belge sont-elles les mêmes que pour les autres aires francophones ? Les traductions en néerlandais ou en allemand, les deux autres langues nationales belges, sont-elles plus nombreuses par exemple qu'en espagnol ou en italien ? Les analyses quantitatives, non encore exhaustives, ne permettent pas de l'affirmer aujourd'hui, d'autant que les flux changent en fonction des contextes socio-historico-économiques. L'*Index translationum* (consulté le 01/09/2019) montre néanmoins que, pour Simenon, l'allemand et le néerlandais sont effectivement les langues de traduction les plus utilisées, avec l'espagnol[15]. Pour Hergé par contre, il n'en est rien[16].

En ce qui concerne la deuxième question, celle des genres littéraires périphériques, des études traductologiques plus précises de la paralittérature, des genres ou sous-genres littéraires considérés comme typiquement belges, permettraient sans doute de répondre à ces questions : les auteurs de bandes dessinées ou de polars circulent-ils plus en dehors des frontières francophones, comme tendent à le montrer les chiffres concernant Hergé et Simenon ? Qu'en est-il de la littérature fantastique ou de la littérature de jeunesse ? Selon quelle logique expliquer le grand succès de certains romanciers belges, comme Amélie Nothomb (Behiels, 2001; Ignatieva, 2016; Malingret, 2016; Meyers, 2016) ou Jean-Philippe Toussaint (Elefante, 2016), traduits dans de très nombreuses langues ? Même s'il convient de prendre en compte les limites de cette polarité, il s'agit certainement aussi d'évaluer dans quelle mesure nous pouvons distinguer des processus de légitimation différents pour la sphère de grande diffusion et pour la sphère de production restreinte (Bourdieu, 1992).

Il est cependant un piège à éviter : le truisme ou la circularité de l'argumentation. Si l'on estime qu'une littérature centrale est en fait une littérature légitimée et qui a le pouvoir, par ses instances de légitimation, d'imposer ses jugements de valeurs aux champs littéraires dominés, et que la légitimation d'une littérature passe par la traduction, il est logique, mais peu opératoire, d'établir qu'une littérature centrale est souvent traduite. La traduction est-elle une preuve de cette légitimité ou les agents et les acteurs, qui décident que tel ou tel auteur, tel ou tel texte sera traduit, se basent-ils (peut-être trop) sur cette même légitimation dans leur culture source ?

[15] C'est-à-dire : l'allemand 25,35%, l'espagnol 15,07% et le néerlandais 10,36%. Les langues qui suivent : le russe 8,68%, l'anglais 8,64% et l'italien 4,49%. Et si nous faisons le même exercice pour Alexandre Dumas, par exemple, qui vient à la deuxième place des auteurs francophones les plus traduits, nous arrivons à la série suivante : russe 34,14%, espagnol 10,69%, allemand 7,47%, chinois 6,36%, roumain 4,37% et anglais 3,90%.

[16] Dans l'ordre : espagnol 17,76%, catalan 12,15%, danois 10,03%, suédois 7,82%, anglais 6,71%, portugais 6,54%.

Agents et acteurs

À la charnière du texte source et du texte cible se trouve en effet une série d'acteurs de la traduction, des individus et des institutions qui organisent les échanges culturels internationaux (Heilbron & Sapiro, 2007, p. 99). Pierre Bourdieu (2002), qui a considérablement influencé les études de traduction (e.a. Simeoni, 1998; Gouanvic, 2006; Gouanvic & Schultz, 2010), met surtout en évidence que ces agents et acteurs sont déterminés par leur position dans la société qui les entoure. Jean-Marc Gouanvic estime pour sa part que

> « la traduction, bi-culturelle, ne peut s'analyser que comme une pratique mixte, métissée, hybride […]. En traduction littéraire, la notion de champ vaut pour la littérature et non pour la traduction, et cela pour des raisons simples […] : les traductions trouvent leur place dans les champs littéraires à côté des œuvres indigènes sans constituer des structures autonomes et spécifiques[17], à part entière. » (2006, p. 125)

Il montre « comment les traducteurs [Coindreau par exemple] d'auteurs américains [Hemingway, Dos Passos…] font bouger les hiérarchies de légitimités socio-esthétiques dans le champ littéraire français. » (p. 126) Il montre également comment « ces auteurs imposent de nouvelles légitimités dans le champ littéraire français » (p. 126), et ce grâce à une réception critique élogieuse qui assure cette légitimité dans la culture d'arrivée. Personne jusqu'ici, à notre connaissance, n'a montré que les auteurs belges avaient pu faire bouger les lignes dans un champ littéraire étranger, à part peut-être Simenon en Grèce (Dimitroulia & Marcou, 2020). Nous touchons ici aux limites de l'ambitieuse interdisciplinarité traductologique : selon Gouanvic, « une étude potentiellement complète d'un champ culturel national à une époque donnée est une entreprise si considérable qu'il convient que ce soit un historien qui l'effectue avec ses outils spécifiques » (p. 126). C'est en effet qu'il faut prendre en compte, en plus des traducteurs, des traductrices, des textes et des traductions, les directeurs de maisons d'édition, les directeurs de collection, les agents littéraires, les critiques littéraires… Mais, selon nous, l'historien seul n'y parviendra pas sans les outils de la littérature, de la sociologie, de la stylistique, de la traductologie, etc.

Helène Buzelin (2005), quant à elle, insiste sur l'intérêt qu'il y a à combiner l'approche bourdieusienne avec celle qui est traditionnellement présentée comme une démarche opposée, celle de la théorie de l'acteur-réseau (aussi connue sous l'abréviation ANT, pour *Actor-Network Theory*) de Bruno Latour (2005). L'apport de l'ANT aux études de la traduction peut se définir selon deux axes importants. Tout d'abord, les acteurs étudiés dans le réseau (*network*) ne sont pas seulement humains ; il convient également de voir dans quelle mesure des actants « non-humains » faisant partie du contexte de la traduction au sens large, comme des manuscrits, des travaux de fin d'étude, des thèses, etc. peuvent l'influencer. Ensuite, Latour insiste sur le fait que l'approche ne consiste nullement à présenter le réseau étudié comme un système stable, en équilibre. Ce qui devrait avant tout interpeller les chercheurs, c'est que certains éléments (humains et non-humains) transforment le système et modifient les relations entre les différents noyaux. Étudier la traduction, c'est précisément questionner les modifications apportées à plusieurs systèmes culturels ou littéraires : les (nouveaux) textes cibles constituent en effet autant de noyaux qui s'ajoutent au réseau entourant le texte source. Et entre ces éléments que constituent l'original et la traduction, des acteurs ont rendu possible ce changement. Qu'ils soient « douaniers[18] » ou « contrebandiers » (Delisle & Otis, 2016;

[17] Notons qu'il existe quand même des collections chez les éditeurs, des rayons de bibliothèques ou de librairies consacrés à la littérature traduite.

[18] Il faut signaler ici l'intérêt particulier que Jean Delisle porte aux personnes et aux biographies des traducteurs et des traductrices (cf. *Portraits de traducteurs*, Presses de l'Université d'Artois - Université d'Ottawa, 1999 et *Portraits de traductrices*, Presses de l'Université d'Ottawa, 2002, qui font pénétrer le lecteur dans l'intimité de ces traducteurs et traductrices)…

Roig-Sanz & Meylaerts, 2018), ces médiateurs ont, dans une certaine mesure, déstabilisé des systèmes littéraires en influençant leur relation. Selon l'*Actor-Network Theory*, plutôt que de présenter, selon des principes généraux, le produit de ce changement comme une nouvelle situation stable, il vaut mieux décrire, de façon extrêmement détaillée, le processus en constante évolution. C'est ce que Maud Gonne (2018) s'est appliquée à faire pour Georges Eekhoud. Son analyse montre de façon convaincante l'intérêt d'une approche latourienne dès lors qu'il s'agit d'étudier différentes activités de médiation, dont l'écriture et la traduction, de surcroît dans le pays plurilingue et multiculturel qu'est la Belgique.

Tous les agents de la traduction sont en effet autant de noyaux dans le réseau. Non seulement ils modifient le système dans lequel ils sont actifs, mais ils évoluent souvent à leur tour, à cause de ces modifications. Les chercheurs qui privilégient une approche sociotraductologique s'intéressent en effet avant tout au contexte de la traduction, au réseau constitué autour de l'auteur de ce nouveau texte source, et accordent donc une attention toute particulière aux médiateurs, les agents qui ont rendu possible cette traduction. Réception et traduction sont deux formes de transfert culturel qui ne vont pas nécessairement de pair, mais qu'il convient d'envisager ensemble ; elles font partie, avec d'autres phénomènes, dont la critique journalistique et universitaire, l'adaptation à d'autres genres ou médias, la réécriture, l'intertextualité, etc., du processus plus général de transfert culturel (D'hulst, 2009; Béghin & Roland, 2014).

Même si l'on se focalise sur la traduction, il convient d'étudier le réseau qui entoure le texte d'arrivée, mais également celui de l'original et de voir comment les deux interagissent, et se modifient en interagissant. Les spécialistes de la littérature belge francophone sont particulièrement conscients du fait que le domaine qui les intéresse est en constant changement. Comme nous l'avons déjà indiqué, la littérature belge a connu différentes époques pendant lesquelles sa relation de dépendance avec la littérature hexagonale s'est parfois modifiée. Depuis 1830 également, les relations qui ont pu unir la littérature belge francophone à son pendant néerlandophone ont, elles aussi, radicalement changé. On ne peut ignorer la question intra-belge (Meylaerts & Capelle, 1995; De Geest & Meylaerts, 2004; D'hulst, 2005; Meylaerts, 2005; Mus, Meylaerts & D'hulst, 2007) quand il s'agit de traiter la littérature francophone belge en traduction. Et cette problématique est bien entendu incontournable pour les auteurs flamands francophones. Paul Dirkx (1995, 1997) a prouvé que les contacts de traduction entre le français et le néerlandais ont changé depuis la Seconde Guerre mondiale. C'est essentiellement à Paris et à Amsterdam que se font désormais les traductions entre ces deux langues, même quand il s'agit d'auteurs belges.

La période étudiée par Dirkx va jusqu'aux années 1970, mais, depuis le début du XXIe siècle, le paysage littéraire belge a considérablement évolué et la problématique linguistique et culturelle belge ne se limite plus au seul couple francophone-néerlandophone. Bien des textes ont rendu compte des relations complexes de la Belgique avec son ancienne colonie, le Congo belge (Gravet & Halen, 2000, pp. 541-552), et ils méritent sans aucun doute qu'on les analyse au prisme de la traduction. Ensuite, des deux côtés de la frontière linguistique belge, de « nouveaux belges », issus de l'immigration, sont apparus dans le paysage littéraire en intégrant de multiples réalités nouvelles, dans leurs thématiques comme dans leur stylistique. Parmi les francophones, on compte Nicole Malincoli, Girolamo Santocono ou Francis Tessa, d'origine italienne (Morelli, 1996); Pie Tshibanda et Charles Djungu-Simba, venus du Congo / Zaïre ; Leïla Houari, Issa Aït Belize ou Saber Assal, d'origine marocaine (Gravet, 2003a, 2003b; Barreiro, 2006; Luffin, 2011) et Kenan Görgün, d'origine turque, pour n'en nommer que quelques-uns (Gravet & Halen, 2000, pp. 552-563). Certains ont été traduits, d'autres

pas (encore), et ces traductions étudiées (e.a. Nannoni, 2016, pp. 59-81). Le groupe, jadis si important, des francophones flamands s'est fortement restreint, même si quelques voix, comme celle de Caroline De Mulder, née à Gand[19], continuent à se faire entendre.

Au niveau institutionnel, à Bruxelles, des initiatives ont vu le jour, visant à réunir les différentes communautés culturelles et littéraires. La plus importante dans ce cadre est Passa Porta, la « maison internationale des littératures de Bruxelles ». Chaque année depuis 2013, le Festival Passa Porta réunit des dizaines d'écrivains de tous horizons et favorise ainsi les échanges entre lecteurs et écrivains, belges ou autres, et la diffusion de la littérature contemporaine par le biais de la traduction.

D'autres institutions qui visent à promouvoir la littérature belge existent depuis longtemps. Mais qu'il s'agisse de la création de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique en 1920 (dont le secrétaire perpétuel, depuis 2001, Jacques de De Decker, est, entre autres, traducteur), de la mise en place des services ministériels de Promotion des Lettres (dans la foulée de la réforme constitutionnelle et de la fédéralisation de 1971, longtemps dirigée par Jean-Luc Outers), de la rédaction du *Carnet et les instants*, magazine bimestriel créé vers 1978, de la fondation de la maison d'édition Actes Sud, en Arles par le romancier belge Hubert Nyssen (certes naturalisé français en 1976), ou de l'établissement des Archives et Musée de la Littérature (centre de recherche et de documentation littéraire de la Fédération Wallonie-Bruxelles, dirigé par Marc Quaghebeur jusqu'en 2019), aucune de ces institutions, publiques ou privées, ne consacre ses efforts exclusifs à la traduction de la littérature qu'elles promeuvent. Le Collège européen des traducteurs de Seneffe (longtemps dirigé par Françoise Wuilmart) fait exception puisqu'il accueille en résidence, dans un cadre prestigieux, des traducteurs littéraires du monde entier qui ont le projet de traduire une œuvre belge de langue française. Comme le journaliste Alain Lallemand le regrettait : « Fermé depuis deux ans, le Collège européen des traducteurs rouvrira-t-il en 2019 ? Pas sûr. Un projet de relance existe mais son examen se prolonge. En attendant, l'outil manque à la littérature belge francophone, une littérature qui peine à être traduite. » (2019). Le Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles et la Commission européenne qui financent l'entreprise se montrent conscients de l'importance de la traduction dans la diffusion et la promotion d'une littérature mais ne semblent pas disposés à fournir les efforts nécessaires en l'occurrence.

Le relais est parfois assuré par des centres universitaires à l'étranger. C'est le cas de celui de Bologne en Italie, de Mexico City, de Pécs en Hongrie et surtout de Cluj en Roumanie qui, non contents d'étudier et d'enseigner la littérature belge francophone, encouragent les traductions.

Les acteurs et agents qui jouent un rôle dans la diffusion de la littérature sont donc à situer dans différents réseaux et entretiennent des rapports mouvants. Mais qui sont ces hommes et ces femmes qui, par leur médiation, par leurs traductions, dans le monde entier, marquent un intérêt particulier pour les œuvres d'auteur.e.s belges francophones ? Comment ont-ils/elles été formé.e.s ? Quelles sont leurs motivations ? Quelles maisons d'édition éditent les textes belges et lesquelles accueillent leurs traductions ? À quel public les destinent-elles ? Comment choisi-t-on les textes à traduire et comment les traduit-on ? Comment présente-t-on ces traductions ? Sont-elles préfacées ? Quel est le contenu des préfaces ? Comment ces traductions sont-elles reçues ? Telles sont les questions qui peuvent nous guider.

[19] Voir son roman *Calcaire* (2017), qui amalgame les deux langues de manière particulièrement originale (Prix Auguste Michot, attribué par un jury composé notamment de Jacques De Decker et Jean-Philippe Toussaint). Et Bernard Roisin, "Caroline De Mulder et la Flandre française" (interview), *L'écho*, 13 mars 2017.

Normes et glissements

Souvent, les agents et les acteurs de la traduction sont étudiés en articulant leur fonction et leur action à ce que Toury (1995b) appelle les *preliminary translational norms,* l'ensemble des valeurs partagées et constamment (re)négociées au moment de la sélection des textes à traduire. Acteurs ou agents de la traduction et normes de traduction interagissent et ces interactions se renouvellent sans cesse. Il s'agira donc moins de découvrir des lois immuables que d'analyser comment, très concrètement, les agents et les acteurs semblent (même inconsciemment) s'y soumettre et comment ils les modifient. Pourquoi traduire tel texte, tel auteur ? Les motivations varient, elles peuvent être d'ordre purement littéraire, mais s'expliquer par une infinité d'autres éléments ou évolutions, dans les deux cultures, source et cible.

Les études sociotraductologiques insistent encore sur la relation entre le degré de consécration, voire de canonisation littéraires d'une œuvre (Dubois, 1986), et la probabilité qu'elle soit traduite : d'une part une œuvre canonisée aura plus de chance d'être introduite dans d'autres cultures cibles, et de l'autre, le fait qu'une œuvre soit traduite participe également de sa consécration. Mais pour notre corpus, la canonisation concerne-t-elle la façon dont l'œuvre est perçue à Bruxelles ou plutôt à Paris ?

L'on peut formuler l'hypothèse que les Belges les plus (re-)traduits sont également ceux qui ont trouvé une place réelle dans le monde éditorial français – malgré son importance croissante, l'édition québécoise n'est pas encore prête à prendre le relais (ni la suisse, ni la belge…) Sont-ils avant tout édités par des maisons d'édition françaises, qui, dans certains cas, comme Jean-Philippe Toussaint aux Éditions de Minuit[20], sont des éléments de consécration manifestes ? Sont-ils consacrés par des prix littéraires français, tels que le Goncourt en 1937 pour Charles Plisnier, en 1958 pour Francis Walder et en 2005 pour François Weyergans, le prix Femina en 1952 pour Dominique Rolin et en 1976 pour Marie-Louise Haumont, le prix Médicis en 1987 pour Pierre Mertens, en 1996 pour Jacqueline Harpman (ex-æquo avec Jean Rolin) et en 2005 pour Jean-Philippe Toussaint et le Renaudot en 1978 pour Conrad Detrez et en 1992 pour François Weyergans ? Cette liste, exhaustive, d'auteurs belges qui ont obtenu les prix littéraires français les plus prestigieux montre que l'hypothèse est valable pour certains d'entre eux, mais ne semble pas l'être dans tous les cas. Nous avons assisté à une vague de retraductions des romans de Simenon depuis le début du XXIe siècle avec, selon l'*Index translationum* (consulté le 15/09/2019), un pic visible en 2003 (cf. Figure 1). L'entrée de l'auteur dans la prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade en 2003 y est-elle pour quelque chose ? D'autres motivations sont à envisager.

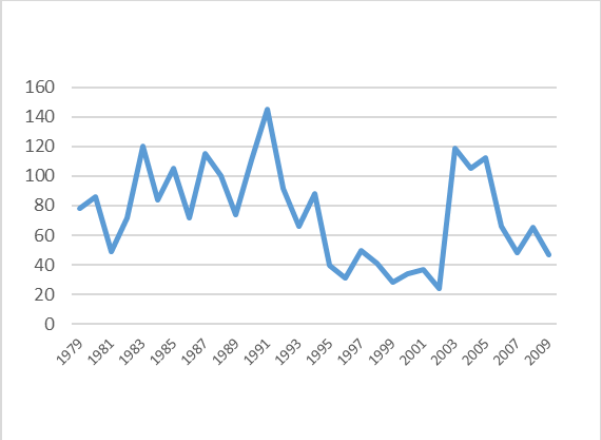


Figure 1. Nombre de traductions d'œuvres de Simenon par an

[20] Selon le principe de l'« effet catalogue » (Simonin, 2000, p. 416).

Bien entendu, les *preliminary translational norms* de Toury ont actuellement moins à voir avec la canonisation littéraire qu'avec les impératifs commerciaux des lois du marché (Sapiro, 2003; Šotolová, 2020). Dans la liste des cent auteurs écrivant en français les plus traduits que fournit *l'Index Translationum* (consulté le 15/09/2019), Amélie Nothomb occupe la 62e place, mais son statut d'auteure de best-sellers est incontesté (Lacôte-Gabrysiak, 2010). L'octroi du prix Goncourt le 4 novembre 2019 n'aurait guère changé la donne dans ce cas.

La Belgique a-t-elle véritablement un rôle à jouer dans cet élan traductif ? Une consécration spécifiquement belge influe-t-elle sur les traductions ? Jean-Luc Outers, responsable du Service des Lettres et du Livre au Ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique jusqu'en 2012 et écrivain lui-même, note à ce sujet :

> [N]ombre de nos auteurs, sinon la majorité, ne sont traduits dans aucune langue. Il n'y a là rien de surprenant si ce n'est que certaines œuvres, bénéficiant pourtant chez nous d'une reconnaissance publique et critique, sont à peu près inconnues à l'étranger. (2014, p. 21)

Le prix Victor Rossel par exemple, qui récompense un roman ou un recueil de nouvelles belge, a-t-il pu avoir une influence sur le flux de traductions des œuvres primées ? Cet élément de consécration spécifiquement belge pèse-t-il dans la balance ? Rien n'est moins sûr.

La question qu'il convient peut-être de se poser concerne plutôt la façon dont la consécration belge influencerait la française, car il semblerait que c'est en premier lieu le canon parisien qui influence les décisions concernant la traduction des œuvres belges[21]. Les cultures cibles accueillent le plus souvent les auteurs belges en traduction en les présentant comme des auteurs « français » ou sans se soucier de leur nationalité.

À côté de motivations purement littéraires ou commerciales, d'autres raisons peuvent expliquer un intérêt (renouvelé) pour certains textes et auteurs. Ainsi les adaptations cinématographiques et télévisuelles sont-elles parfois invoquées : elles expliquent notamment les différentes périodes de (re)traduction des Maigret mais, vu le grand nombre d'adaptations cinématographiques, télévisuelles, voire théâtrales, il est difficile de dégager une relation de cause à effet irréfutable. Pour les seules séries en anglais, trois ont été largement diffusées : celle avec Rupert Davies (1960-1963), celle avec Michael Gambon (1992-1993) et enfin celle avec Rowan Atkinson (2018-2019). Même si les éditeurs estiment que les spectateurs se transforment inexorablement en lecteurs, les nouvelles traductions n'ont pas nécessairement le succès escompté. Dans le domaine néerlandophone, la maison d'édition De Bezige Bij a commandé, en 2014, 25 ans après la mort de l'auteur, une série de nouvelles traductions de Simenon, à des traducteurs qui comptent parmi les meilleurs de leur domaine linguistique, tels que Rokus Hofstede et Kris Lauwerys[22]. L'initiative, comme celle des éditeurs hongrois (Kálai, 2020), n'a pas eu le succès espéré.

Le cas d'*Escal-Vigor* de Georges Eekhoud montre que c'est avant tout une lecture *queer* qui a renouvelé l'intérêt pour ce texte de 1899, considéré comme un des premiers romans modernes où se dévoile sans fard l'homosexualité masculine (ou plutôt l'uranisme). La traduction

[21] Il conviendrait donc également, pour ce qui est de la littérature belge, de voir comment peut prendre forme l'hypothèse de la « double consécration » formulée par Yvonne Lindqvist (1999) au sujet de la littérature caribéenne (hispanophone et francophone) en traduction. Lindqvist constate en effet que ce sont avant tout les textes qui ont été édités dans les centres littéraires espagnols et français d'une part, et qui ont connu des traductions britanniques ou américaines de l'autre, qui ont le plus de chance d'être traduits en suédois.

[22] Rappelons que Rokus Hofstede a également traduit *Le jour du chien* de Caroline Lamarche et que Kris Lauwerys a traduit plusieurs romans d'Henry Bauchau. Quant à la grande entreprise de retraduction de Simenon, ils ont parlé de cette expérience lors du colloque « La Nouvelle Brachylogie : écriture scientifique, littérature, traductologie, didactique et interdisciplinarité. », UMONS, 28-29 avril 2016, sous le titre « Traduire Simenon : l'ellipse, l'écriture blanche, etc. ».

néerlandaise de Katelijne De Vuyst en 2014 est à situer dans le cadre du réseau international de la littérature *gay*. Si Eekhoud intéresse actuellement, ce n'est donc pas en tant qu'auteur *belge* mais en tant que défenseur de l'homosexualité (Rosenfeld, 2016; Peeters, 2020). La constatation pourrait être la même pour les traductions allemandes de Bourdouxhe dans un contexte féministe (cf. *supra*).

Dans quelle mesure la « belgité » des auteurs constitue-t-elle une motivation pour les traduire ? Comment ce caractère « belge » est-il rendu dans les traductions publiées ? On peut répondre à ces questions en étudiant les paratextes des traductions (Elefante, 2016). Selon l'idée d'André Lefevere (1992), chaque traduction comporte un certain degré de manipulation ou au moins de réfraction, un « texte réfracté » étant un texte conçu pour un certain public, adapté à une certaine idéologie ou pour s'inscrire dans une poétique particulière. Il convient dès lors de déterminer, entre autres, quelles sont les caractéristiques belges essentielles selon les cultures cibles, si elles concernent plutôt des clichés ou si elles traduisent une vision plus nuancée sur ce qui serait le propre d'un texte d'auteur belge.

La traduction de la littérature belge francophone emprunterait donc certaines voies déjà balisées. Mais, en creux, les traductologues étudient aussi les endroits où les traducteurs ne se risquent pas, montagnes trop hautes, eaux trop profondes qui les bloquent ou les détournent. Certains d'entre eux ont pourtant emprunté des sentiers étroits qui ont pu disparaître en cours de route… La problématique de « l'échec » mérite d'être traitée autant, si pas plus, que celle des « réussites ». Ce chantier, comme beaucoup d'autres, reste ouvert. De même que les historiens s'intéressent à l'intime sans toujours pouvoir répondre aux questions qu'ils se posent, les traductologues ne parviennent pas toujours à cerner les raisons qui motivent une traduction et sa publication. Il est encore plus compliqué de déterminer les facteurs qui y font obstacle. Pourquoi certaines traductions ne rencontrent-elles pas le succès attendu, malgré l'implication de tous les acteurs ? Simenon, indiscutablement l'auteur belge le plus traduit, ne rencontre plus un lectorat aussi fidèle qu'il y a quelques décennies à l'étranger. Serait-il simplement dépassé ? Nous ne le croyons pas. Même si nous ne prenons en compte que la période 2000-2019, il reste bel et bien le troisième auteur francophone le plus traduit, après Jules Verne et Alexandre Dumas, mais bien avant Antoine de Saint-Exupéry, Honoré de Balzac et Victor Hugo.

Outre Simenon, de nombreux autres auteurs belges plus récents sont bien accueillis à l'étranger. Mais les auteurs belges voyagent le plus souvent incognito ou sous une fausse identité. Dans le collimateur de la traduction, la littérature belge francophone continue souvent à naviguer sous pavillon français.

Conclusion

En lisant des textes venus du monde entier, lecteurs et écrivains peuvent se découvrir des affinités avec des auteurs géographiquement très éloignés et former avec eux une sorte de communauté mentale universelle. Mais défendre la « littérature-monde », sans considération de pays ni d'origine nationale ou simplement en prendre connaissance nécessite que cette littérature soit traduite. Comme l'estime Michel Le Bris, « tout romancier écrivant aujourd'hui dans une langue donnée le fait dans le bruissement autour de lui de toutes les langues du monde[23] » (2007, p. 43) et s'il écrit et crée, ce pourrait être justement en « s'arrach[ant] » (p. 36) à sa culture, et non en l'exprimant. Ces romanciers ne peuvent ignorer que, « pour entrer dans

[23] Le Bris paraphrase ainsi le titre du recueil d'essais écrits par Roland Barthes entre 1964 et 1980 et publié de manière posthume (1984).

le vaste dialogue des littératures d'aujourd'hui » (p. 36) et d'hier, il faut que les auteurs soient traduits pour être lus et s'entrelire, partout dans le monde. Et tous les auteurs ou toutes les langues sont loin d'être à égalité dans cette course à la reconnaissance internationale.

Comment rationnaliser l'étude des conditions de production de la traduction autrement qu'en déterminant un corpus donné, lié à la fois à une langue et, si pas à une « nation », du moins à une aire géographico-historico-sociale donnée ? Certes, les études de traduction envisagent souvent la circulation de la littérature comme un aller simple d'une culture source à une culture cible, et non comme un échange. De plus ce déplacement suppose, dans le cas des littératures francophones comme celle de Belgique, un passage obligé par la France et ses instances de consécration. Dans la majorité des cas, les acteurs du nouveau domaine qui accueille la littérature belge francophone ne sont tout simplement pas conscients de ce déplacement antérieur. Mais ces spécificités font que le corpus francophone belge offre un terrain de recherche topique pour nuancer les points de vue couramment adoptés dans les études socio-traductologiques.

Ce corpus, certes périphérique, concerne, rappelons-le, une littérature francophone parmi les plus anciennes, et les plus riches. La période étudiée, allant de 1830 à aujourd'hui, offre un tel nombre de traductions et de retraductions qu'il permet d'affiner les analyses. Le fait que la Belgique reste toujours un territoire de premier plan pour la production de la bande dessinée, la rend également incontournable pour l'étude de la traduction de la multimodalité. L'intérêt des spécialistes pour la littérature belge francophone sous tous ces aspects est incontestable. Le volume *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnes* de Béatrice Costa et Catherine Gravet (2016) et le colloque de décembre 2018 à l'Université de Mons sur le même sujet l'avaient déjà montré. Le numéro spécial de *Parallèles* dans lequel s'insère cette contribution le confirme. Mais, selon une logique habituelle en recherche, toutes les études entreprises posent autant de nouvelles questions (de recherche) qu'elles apportent de nouveaux éléments de connaissance. Bref, le « chantier belge » de la traductologie reste largement ouvert.

Et peu importe finalement si les traducteurs ou les maisons d'édition ne perçoivent pas toujours qu'un auteur est « né quelque part », en l'occurrence en Belgique. Pourvu qu'ils parlent de l'humanité à l'humanité, les textes, eux, ont la faculté de renaître partout dans le monde, et ce grâce à la traduction. C'est ce qui nous importe.

Bibliographie

Almeida, J. D. d. (2013). *De la belgitude à la belgité : un débat qui fit date*. Bruxelles: P. Lang.

Anamur, H. (2012). Les traductions turques de Maeterlinck. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française, 41*, 157-162.

Andrianne, R. (mars 1997). Les écrivains belges sont nés quelque part [dossier], *La Revue nouvelle, 3* (105), 20-78.

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.

Barboni, T. (2013). Jacques De Decker en apesanteur linguistique. Le théâtre dans la plume, la scène dans les yeux. In C. Gravet (dir.), *Traductrices et traducteurs belges : portraits réunis* (pp. 77-87). Université de Mons, Service de communication écrite.

Barré, G. (2010). La « mondialisation » de la culture et la question de la diversité culturelle : étude des flux mondiaux de traductions entre 1979 et 2002. *Redes – Revista hispana para el análisis de redes sociales, 18*(8), 183-217.

Barreiro, C. M. (2006). Les écrivaines migrantes d'origine maghrébine en Belgique et en France : la lutte pour être et pour dire. In C. Boustani & E. Jouve (dir.), *Des femmes et de l'écriture. Le bassin méditerranéen* (pp. 161-171). Paris : Karthala.

Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil.

Bastiaensen, M. (2016). Les Habits italien d'« Ulenspiegel » : Umberto Fracchia et Charles de Coster. In C. Gravet & B. Costa (dir.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des oeuvres et des personnes* (Vol. 9, pp. 5-18). Université de Mons, Service de communication écrite.

Bedabida, H. (1934). La légende d'Ulenspiegel en Italie. *Revue de littérature comparée, 14*, 331.
Béghin, L. & Roland, H. (2014). Médiation, traduction et transferts en Belgique francophone. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française, 45*, 7-15. Consulté le 15 septembre 2019, http://journals.openedition.org/textyles/2529
Behiels, L. (2001). Amélie Nothomb en español. ¿ Traducción o neutralización? In B. Van Huffel & W. Segers (dir.), *Mélanges: vertalers en verwanten* (pp. 81-108). Anvers : Haute École Lessius.
Berg, C. & Halen, P. (2000). *Littératures belges de langue française (1830-2000) : histoire & perspectives*. Bruxelles: Le Cri édition.
Bertrand, J.-P., Biron, M., Denis, B. & Grutman, R. (2003). *Histoire de la littérature belge francophone (1830-2000)*. Paris: Fayard.
Blankoff, J. (1999). Émile Verhaeren et la Russie. *Revue belge de philologie et d'histoire, 77*(3), 787-793.
Bourdieu, P. (1992). L'émergence d'une structure dualiste. In *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (pp. 192-233). Paris: Seuil.
Bourdieu, P. (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales, 5*, 3-8.
Brémond, M. (2013). Marguerite Yourcenar, traductrice universelle ? In C. Gravet (dir.), *Traductrices et traducteurs belges : portraits réunis* (pp. 421-440). Université de Mons, Service de Communication écrite.
Burniaux, R. & Frickx, R. (1980). *La littérature belge d'expression française*. Paris: PUF.
Buzelin, H. (2005). Unexpected allies: How Latour's network theory could complement Bourdieusian analyses in translation studies. *The Translator, 11*(2), 193-218.
Casanova, P. (1999). *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
Casanova, P. (2015). *La langue mondiale – Traduction et domination*. Paris: Seuil.
Castilleja, D. (2018). La réception de Verhaeren au Mexique. *Revue belge de philologie et d'histoire, 96*, 1221-1232.
Charlier, G. & Hanse, J. (1958). *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Bruxelles: La Renaissance du livre.
Ciopraga, M. (2012). Maeterlinck en Roumanie. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, *41*, 129-141.
Claus, H. (1983). *Het verdriet van België*. Amsterdam: De bezige bij.
Claus, H. (1985). *Le chagrin des Belges* (A. Van Crugten, Trad.). Paris: Julliard.
Costa, B. (2016). La traduction au service de l'écriture de l'autre: la production littéraire de Stefan Zweig durant les années Verhaeren. In C. Gravet & B. Costa (dir.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des oeuvres et des personnes* (Vol. 9, pp. 41-57). Université de Mons, Service de Communication écrite.
D'hulst, L. (1999). Charles De Coster, De Legende en de heldhaftige, vrolijke en roemruchte avonturen van Ulenspiegel en van Lamme Goedzak in Vlaenderlandt en elders. Vertaling en nawoord door Chris van de Poel. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, *16*, 128-129.
D'hulst, L. (2005). Literair België in de negentiende eeuw: een land van importeurs? *Filter: tijdschrift voor vertalen en vertaalwetenschap, 12*(3), 46-51.
D'hulst, L. (2009). Traduction et transfert : pour une démarche intégrée. *TTR: traduction, terminologie, rédaction, 22*(2), 133-150.
De Geest, D. & Meylaerts, R. (2004). *Littératures en Belgique: diversités culturelles et dynamiques littéraires*. Bruxelles: Lang.
de la Dehesa, P. (1971). Maeterlinck en España. *Cuadernos hispanoamericanos, 85*, 572-580.
de Lotbinière-Harwood, S. (1982). *Re-Belle et Infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin/ The body bilingual. Translation as a rewriting in the feminine*. Toronto/Montréal: Women's press/ Editions du Remue-ménage.
Delsemme, P. (1995). Cent cinquante ans d'histoire littéraire, In R. Trousson et al. (dir.), *1920-1995. VII espace-temp littéraire* (pp.143-195). Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises.
De Mulder, C. (2017). *Calcaire*. Arles: Actes Sud.
Delisle, J. & Otis, A. (2016). *Les douaniers des langues : grandeur et misère de la traduction à Ottawa, 1867-1967*. Québec: Presses de l'Université Laval.
Denis, B. & Badir, S. (2010). Introduction. In J.-M. Klinkenberg (dir.), *Périphériques nord : fragment d'une histoire sociale de la littérature francophone en Belgique* (pp. 5-12). Liège : Éditions de l'Université de Liège.
Denis, B.& Klinkenberg, J.-M. (2005). La Littérature belge. Précis d'histoire sociale. Bruxelles: Éditions Labor.
Denissen, F. (1998). *De gigolo van Irma Ideaal. André Baillon, of een geschreven leven*. Amsterdam: Prometheus.
Denissen, F. (1999). « Un petit Belge ». *Septentrion, 28*(2), 40-44.
Denissen, F. (2005). Een auteur vertalen in zijn eigen moedertaal? *Filter, 12*(3), 33-37.
Denissen, F. (2009-2010). La traduction néerlandaise des romans « flamands » d'André Baillon ou comment peut-on traduire un auteur dans sa propre langue maternelle ? *Les Nouveaux Cahiers André Baillon, 7-8*, 75-80.
Dessy, C. (2014). Across the Channel: médiations et traductions du symbolisme littéraire belge en Grande-Bretagne (1890-1900). *Revue belge de philologie et d'histoire, 92*(4), 1327-1342.

Dessy, C. (2017). Les vies britanniques de Verhaeren (1889-1916). *Textyles. Revue des lettres belges de langue française, 50-51*, 119-137.

Didier, B. (1981). *L'Écriture-femme*. Paris: PUF.

Dimitroulia, T. & Marcou, L. (2020). Parcours grecs de deux écrivains populaires belges : Georges Simenon et Stanislas-André Steeman. *Parallèles, 32*(1), 120-139.

Dirkx, P. (1993). Y a-t-il des classiques belges?. *Littératures classiques*, *19*, 313-327.

Dirkx, P. (1995). Paris and Amsterdam as translational go-betweens. The evolution of literary translation in Belgium after World War II. In P. Jansen (dir.) *Translation and the manipulation of discourse* (pp. 9-24). Louvain: The CERA Chair for Translation, Communication and Cultures.

Dirkx, P. (1997). La traduction littéraire dans la Belgique du second après-guerre. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française, 14*, 181-192.

Dirkx, P. (2000). Une périphérie ? In C. Berg, P. Halen & C. Angelet (dir.), *Littératures belges de langue française (1830-2000) : histoire & perspectives* (pp. 341-368). Bruxelles : Le Cri édition.

Dirkx, P. & Quaghebeur, M. (1996-1997). Entretien sur la littérature francophone de Belgique. *Francofonía, 5-6 (Especificidad de la literatura francófona belga)*, 103-127.

Dozo, B.-O. & Provenzano, F. (2010). Comment les écrivains sont consacrés en Belgique. *COnTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, *7*. https://doi.org/10.4000/contextes.4637.

Dubois, J. (1986). *L'Institution de la littérature*. Bruxelles-Paris: NathanÉditions Labor.

Elefante, C. (2016). L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint traduite et publiée en Italie : La réception d'un auteur, entre cohésion et morcellement éditorial. In C. Gravet & B. Costa (dir.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des oeuvres et des personnes* (pp. 139-158). Université de Mons, Service de Communication écrite.

Émond, P. (1990). Émile Verhaeren et Stefan Zweig, une amitié littéraire. *Francofonía*, *18*, 45-70.

Enache, E. (2007). La reception de l'oeuvre de Georges Rodenbach dans l'espace culturel roumain. *Studia Universitatis Petru Maior. Philologia, 6*, 99-106.

Even-Zohar, I. (1997). Polysystem studies. *Poetics today, 11*(1), 7-193.

Fernández, F. (2015). Scott Walker sings Jacques Brel: Translation, authorship and the circulation of music. *Translation Studies, 8*(3), 269-283.

Fratta, A. S. (2019). Quand la Légende retourne à la légende. Les éditions italiennes de la Légende et leur histoire. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, *54*, 51-65.

Fréris, G. (2013). Marguerite Yourcenar, traductrice du grec. In C. Gravet (dir.), *Traductrices et traducteurs belges : portraits réunis* (pp. 441-468). Université de Mons, Service de Communication écrite.

Frickx, R. & Klinkenberg, J.-M. (1980). *La Littérature française de Belgique. Textes et travaux*. Paris/Bruxelles: Nathan/Éditions Labor.

Gnocchi, M. C. (2001). Denissen (Frans), André Baillon. Le gigolo d'Irma Idéal. *Revue des lettres belges de langue française*, *20*, 142-143.

Godart, A. (2013). Maurice Carême : une aptitude infinie à être heureux. In C. Gravet (dir.), *Traductrices et traducteurs belges : portraits réunis* (pp. 13-28). Université de Mons, Service de Communication écrite.

Godart, A. & Leburton, C. (2013). Alain Van Crugten traducteur, une plume sportive, coquine et galopante. In C. Gravet (dir.), *Traductrices et traducteurs belges : portraits réunis* (pp. 329-337). Université de Mons, Service de Communication écrite.

Gonne, M. (2018). From binarity to complexity: A Latourian perspective on cultural mediators the case of Georges Eekhoud's intra-national activities. In D. Roig-Sanz & R. Meylaerts (dir.), *Literary translation and cultural mediators in 'peripheral' cultures* (pp. 263-289). Cham : Palgrave Macmillan.

Gonne, M. & Vandemeulebroucke, K. (2014). Deux générations de médiateurs. Portraits de Charles Potvin (1818-1902) et Georges Eekhoud (1854-1927). *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, *45*, 29-45.

Gouanvic, J.-M. (2006). Au-delà de la pensée binaire en traductologie : esquisse d'une analyse sociologique des positions traductives en traduction littéraire. *TTR: traduction, terminologie, rédaction, 19*(1), 123-134.

Gouanvic, J.-M. & Schultz, L. (2010). Outline of a sociology of translation informed by the ideas of Pierre Bourdieu. *MonTI: Monografías de traducción e interpretación, 2*, 119-129.

Gourmont, R. d. (2002). *La Belgique littéraire (réédition). Introduction de Paul Gorceix.* Bruxelles: Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

Gravet, C. (2003a). De la vérité à la justice. Immigration maghrébine et autobiographie. In E. de la Torre Giménez & M. Renouprez (dir.), *L'autobiographie dans l'espace francophone I. La Belgique* (pp. 87-129). Cadix: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Gravet, C. (2003b). Éditions du Cerisier : Saber Assal et Malika Madi. *Francofonía, 12*, 239-240.

Gravet, C. & Costa, B. (2016). *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des oeuvres et des personnes.* (Vol. 9). Université de Mons, Service de Communication écrite.

Gravet, C. & Halen, P. (2000). Sensibilités post-coloniales. In C. Berg, P. Halen & C. Angelet (Eds.), *Littératures belges de langue française (1830-2000) : histoire & perspectives* (pp. 543-566). Bruxelles : Le Cri édition.

Gravet, C. & Hannachi, B. (2016). « La Bible selon Le Chat » : entre provocation et légèreté. In C. Gravet & B. Costa (dir.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des oeuvres et des personnes* (pp. 209-249). Université de Mons, Service de Communication écrite.

Grawez, D. (1996). Littérature et conceptions historiographiques en Belgique francophone. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française, 13*, 112-135.

Grutman, R. (2015). Francophonie et autotraduction. *Interfrancophonies, revue des littératures et des cultures d'expression française, 6*. Consulté le 15 septembre 2019, www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf

Grutman, R. (2017). Babel in (spite of) Belgium: Patterns of self-translation in a bilingual country. In O. Castro, S. Mainer & S. Page (dir.), *Self-translation and power: Negotiating identities in European multilingual contexts* (pp. 25-50). Londres: Palgrave Macmillan.

Grutman, R. (2020). Tintin au pays des traductions. *Parallèles, 32*(1), 176-193.

Grutman, R. & Van Bolderen, T. (2014). Self-translation. In S. Bermann & C. Porter (dir.), *A companion to translation studies* (pp. 323-332). Oxford: John Wiley & Sons.

Gullentops, D. (1999). La réception de Verhaeren aux Pays-Bas. *Revue belge de philologie et d'histoire, 77*(3), 739-750.

Gunnesson, A.-M. (2005). *Écrire à deux voix: Eric de Kuyper, auto-traducteur*. Bruxelles: Peter Lang.

Hanlet, C. (1946). *Les écrivains belges contemporains de langue française, 1800-1946* (Vol. 1). Liège: H. Dessain.

Hanotte, X. (2010). Création et traduction. In S. Klimis, I. Ost & S. Vanasten (dir.), *Translatio in fabula. Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions* (pp. 273-284). Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis.

Hanse, J. (1992). *Naissance d'une littérature*. Bruxelles: Éditions Labor.

Heilbron, J. & Sapiro, G. (2007). Outline for a sociology of translation. Current issues and future prospects. In M. Wolf & A. Fukari (dir.), *Constructing a sociology of translation* (pp. 93-107). Amsterdam: John Benjamins.

Henry, K. & Hoa, W. (2020). La traduction de Maeterlinck dans la Chine républicaine (1911–1949) : vue panoramique . *Parallèles*, *32*(1), 83-102.

Ignatieva, K. (2016). Amélie Nothomb traduite par Nina Khotinskaîa : maîtrise de la traductrice. Le fabuleux destin d'Amélie Nothomb en Russie. In C. Gravet & B. Costa (dir..), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des oeuvres et des personnes* (pp. 5-18). Université de Mons, service de Communication écrite.

Joiret, M. & Bernard, M.-A. (1999). *Littérature belge de langue française*. Bruxelles: Hatier.

Kaindl, K. (2010). Comics in translation. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer (dir.), *Handbook of translation studies* (Vol. 1, p. 36-40). Amsterdam: Benjamins.

Kálai, S. (2020). Les traductions hongroises de *Maigret*. *Parallèles, 32*(1), 140-153.

Klinkenberg, J.-M. (1981). La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique. *Littérature, 44*(4), 33-50.

Klinkenberg, J.-M. (2013). *Petites mythologies belges*. Bruxelles: Les impressions nouvelles.

Labes, B. (1995). *Guide Mont Blanc 1996 des prix et concours littéraires*. Paris: Le Cherche midi.

Lacôte-Gabrysiak, L. (2010). « C'est un best-seller ». Meilleures ventes de livres en France de 1984 à 2004. *Communication, 27*(2), 187-216. https://doi.org/10.4000/communication.3130

Lallemand, A. (27 février 2019). Lost in translation. *Le Soir*. Consulté le 15 septembre 2019, https://plus.lesoir.be/209278/article/2019-02-27/le-college-de-seneffe-lost-translation

Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.

Le Bris, M. (2007). Pour une littérature-monde en français. In M. Le Bris & J. Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde* (pp. 23-53). Paris: Gallimard.

Le Bris, M. & Rouaud, J. (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.

Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge.

Leijnse, E. (1995). *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900: een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck: met de uitgave van een handschrift van Lodewijk van Deyssel* (Vol. 262). Genève: Librairie Droz.

Lievois, K. & Bladh, E. (2016). La littérature francophone en traduction : méthodes, pratiques et histoire. *Parallèles, 28*(1), 3-27. https://doi.org/10.17462/para.2016.01.01

Lindqvist, Y. (1999). Translation bibliomigrancy: The case of contemporary Caribbean literature in Scandinavia. *European Journal of Social Theory, 2*, 429-444.

Llanas, M. & Pinyol, R. (2014). La présence de Verhaeren, Rodenbach et Maeterlinck en Catalogne jusqu'en 1939. Critiques, traducteurs, éditeurs et revues. *Bulletin hispanique. Université Michel de Montaigne Bordeaux, 116*(1), 349-361.

Low, P. (2008). Translating songs that rhyme. *Perspectives: Studies in Translatology, 16*(1-2), 1-20.

Luc, A.-F. (1990). *Le naturalisme belge*. Bruxelles: Labor.

Luffin, X. (2011). Une littérature en arabe à Bruxelles ? *La Revue nouvelle, 1*. Consulté le 9 septembre 2019, https:// www.revuenouvelle.be/Une-litterature-en-arabe-a-Bruxelles

Mabanckou, A. (18 mars 2006). La francophonie, oui, le ghetto : non ! *Le Monde.* Consulté le 15 septembre 2019, https://www.lemonde.fr/idees/article/2006/03/18/la-francophonie-oui-le-ghetto-non_752169_3232.html

Maingueneau, D. (2016). *Trouver sa place dans le champ littéraire*. Louvain-la-Neuve: Academia L'Harmattan.

Malingret, L. (2016). Amélie Nothomb en galicien : l'arbre qui cache la forêt ? In C. Gravet & B. Costa (dir.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des oeuvres et des personnes* (pp. 105-116). Université de Mons, Service de Communication écrite.

Marx, J. (2001). Verhaeren et ses traducteurs anglais. *Revue de littérature comparée, 299*(3), 443-454. Consulté le 10 septembre 2019, https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-3-page-443.htm

Mateo, M. (2012). Music and translation. In Y. Gambier & L. Doorslaer (dir.), *Handbook of translation studies* (Vol. 3, pp. 115-121). Amsterdam: Benjamins.

Meyers, C. (2016). Traduire Amélie Nothomb en danois et en anglais : de l'art du transfert et de l'adaptation. In C. Gravet & B. Costa (Eds.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des oeuvres et des personnes* (pp. 117-144). Université de Mons, Service de Communication écrite.

Meylaerts, R. (2005). 175 jaar intra-Belgische relaties: nog steeds een blinde vlek? *Filter: tijdschrift voor vertalen en vertaalwetenschap, 12*(3), 25-32.

Meylaerts, R. (2011). Stijn Streuvels en Camille Melloy: schrijven en vertalen in België. *Zacht Lawijd, 10*(2), 49-69.

Meylaerts, R. & Capelle, A. (1995). Interactions littéraires entre la Flandre et la Wallonie au cours des années quatre-vingt. *Liber. Revue internationale des livres, 21-22*, 30-31.

Morelli, A. (1996). *Rital-littérature anthologie de la littérature des italiens de Belgique*. Cuesmes: Éditions du Cerisier.

Mus, F., Meylaerts, R. & D'hulst, L. (2007). « Sire, y a-t-il des Belges? » Un siècle de relations littéraires intra- et internationales en Belgique (1850-1950). Présentation d'un projet de recherche. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, *32-33*, 224-233.

Nachtergaele, V. (1992). La réception du symbolisme franco-belge en Flandre. *Oeuvres et critiques*, *17,* 19-39.

Nannoni, C. (2016). Traduire *Rue des Italiens* de Girolamo Santocono: quand langues et dialectes s'invitent à la ''fête du verbe''. In C. Gravet & B. Costa (Eds.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des oeuvres et des personnes* (pp. 59-81). Université de Mons, Service de Communication écrite.

Niedokos, J. (2017). Émile Verhaeren et Kazimierz Filip Wize. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française, 50-51*, 103-118. https://doi.org/10.4000/textyles.2766

Oliver Frade, J. M. & Rochel, G. (2003). Ejercicios de traducción poética: « Sous le soleil » de Max Elskamp. *Anales de Filología Francesa, 12*, 305-322.

Outers, J.-L. (2014). Avant-propos. Les auteurs belges de langue française et la traduction. In S. Ricciardi (dir.), *Les Belges infidèles. Écrivains belges de langue française traduits en Italie* (pp. 17-22). Bruxelles : Les éditions du Hazard.

Palleske, S. O. (1938). *Maurice Maeterlinck en Allemagne*. Paris: Les Belles Lettres.

Parent, S. (2013). François Jacqmin, entre langue maternelle et langue d'adoption : la pratique de la poésie à la lumière de l'entreprise de traduction. In C. Gravet (dir.), *Traductrices et traducteurs belges : portraits réunis* (pp. 185-197). Université de Mons, Service de Communication écrite.

Passa Porta. Consulté le 10 septembre 2019, https:// www.passaporta.be/fr/about.

Peeters, K. (2020). Du national au transl/national. Escal-Vigor (1899) et sa traduction en néerlandais (2014). *Parallèles, 32*(1), 103-119.

Pym, A. (1996). Venuti's visibility. *Target, 8*(1), 165-177.

Quaghebeur, M. (1982). Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française. In M. Quaghebeur, A. Spinette, & L. Wouters (dir .), *Alphabet des Lettres belges de langue française* (pp. 9-202). Bruxelles: Association pour la promotion des Lettres belges de langue française.

Quaghebeur, M. (1990). *Lettres belges entre absence et magie*. Bruxelles: Éditions Labor.

Quaghebeur, M. (1995). Spécificités des Lettres belges de langue française. In J. Blancart-Cassou (dir.), *La littérature belge de langue française: au-delà du réel…* (pp. 11-22). Paris: L'Harmattan.

Quaghebeur, M. (1998). *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*. Bruxelles: Labor.

Renard, R. (1956). *La diffusion de l'œuvre de Maeterlinck en Italie*. Gand: Impr. Snoeck-Ducaju.

Renard, R. (1959). *Maurice Maeterlinck et l'Italie : renommée et influence*. Paris: M. Didier.

Roe, D. (2000). Max Elskamp et son premier traducteur anglais. Correspondance inédite avec Jethro Bithell. *Les Lettres Romanes, 54*(3-4), 211-231.

Roig-Sanz, D. & Meylaerts, R. (2018). *Literary translation and cultural mediators in 'peripheral' cultures: Customs officers or smugglers?* Cham : Palgrave Macmillan.

Roland, H. (2012). Maeterlinck et les pays de langue allemande. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, *41*, 163-171.

Roland, H. (2013). Maurice Maeterlinck: traducteur, médiateur et poète. In C. Gravet (dir.), *Traductrices et traducteurs belges : portraits réunis* (pp. 237-263). Université de Mons, Service de Communication écrite.

Roland, H. (2017). Un Verhaeren expressionniste. La traduction allemande des Blés mouvants (Die wogende Saat, 1914-1917) par Paul Zech. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, *50-51*, 89-102.

Rosenfeld, M. (2016). Escal Vigor – A novel from the French of George Eekhoud. Comment traduire l'« innommable ». In C. Gravet & B. Costa (dir.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des oeuvres et des personnes* (pp. 25-40). Université de Mons, Service de Communication écrite.

Šajkevič, A. J. A. (1992). Bibliometric analysis of Index Translationum. *Meta, 37*(1), 67-96.

Sapiro, G. (2003). The literary field between the state and the market. *Poetics, 31*, 441-464. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2003.09.001

Simeoni, D. (1998). The pivotal status of the translator's habitus. *Target, 10*(1), 1-39.

Simon-Pierret, J. P. & Ynduráin, F. (1983). *Maeterlinck y España.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Simonin, A. (2000). La mise à l'épreuve du nouveau roman. Six cent cinquante fiches de lecture d'Alain Robbe-Grillet (1955-1959). *Annales. Histoire, Sciences Sociales, 55*(2), 415-437.

Šotolová, J. (2020). La littérature belge francophone à travers les traductions tchèques. *Parallèles, 32*(1), 28-50.

Tack, L. & Marzo, S. (2003). La circulation européenne des lettres belges In J.-P. Bertrand, M. Biron, B. Denis & R. Grutman (dir.), *Histoire de la littérature belge francophone (1830-2000)* (pp. 239-247). Paris: Fayard.

Toury, G. (1995a). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: Benjamins.

Toury, G. (1995b). The nature and role of norms in translation. In L. Venuti (dir.), *The translation studies reader* (pp. 198-211). New York: Routledge.

Translationum, I. World Bibliography of Translation. Consulté le 1er septembre 2019, www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx

Trousson, R. (1983). Les avatars d'une réception critique : *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles de Coster. *Romanische Forschungen, 95*(1-2), 55-80. Consulté le 10 septembre 2019,- https://www.jstor.org/stable/27939116

Trousson, R. (1999). Charles de Coster, la « Légende d'Ulenspiegel » et l'Espagne. In *Actes du VIIe colloque de l'Association des professeurs de français de l'Université espagnole*. *Cadix. Février 1998* (pp. 11-13) Cádiz : Université de Cadiz Service de Publications.

Tsoutsoura, M. (2012). Les Grecs et « le plus fascinant des Barbares » : de la parodie à la modernité. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, *41*, 87-98.

Vandenborre, K. (2012). La réception picturale et poétique de Maeterlinck en Pologne : Witold Wojtkiewicz et Jerzy Harasymowicz. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, *41*, 115-128.

Vauthier, B. (2012). Le premier théâtre de Maeterlinck en Espagne. Retour sur une réception bicéphale. *Textyles. Revue des lettres belges de langue française, 41*, 99-114.

Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility*. New York: Routledge

Verbeke, F. (2015). Self-translation in Belgium: Exploring the unexplored. Conférence lors du colloque *Self-translation Global and Local*, Vitoria-Gasteiz, Espagne, 26-27 février. https://doi.org/10.13140/RG.2.1.1562.5206/1

Zanettin, F. (2008). *Comics in translation*. Manchester: St. Jerome.

Catherine Gravet

Université de Mons
Faculté de Traduction et d'Interprétation – École d'Interprètes internationaux
Service de Communication écrite
Avenue du Champ de Mars 17
7000 Mons
Belgique

catherine.gravet@umons.ac.be

Biographie : Catherine Gravet enseigne la langue française, orale et écrite, l'histoire de la traduction, la traductologie, l'histoire de la littérature francophone de Belgique, les littératures francophones, la méthodologie de l'enseignement du français langue étrangère et les études de genre à la Faculté de Traduction et d'Interprétation (bachelier, master, master de spécialité, agrégation) et à l'Institut de recherche en sciences et technologies du langage (IRSTL). Ses recherches et publications portent sur l'histoire de la littérature belge francophone et l'histoire de la traduction, parfois sous l'angle d'études de genre. Elle est secrétaire du Centre interdisciplinaire d'Études philosophiques de l'Université de Mons (Ciéphum) qui publie la revue Cahiers internationaux de symbolisme.
Site : http://staff.umons.ac.be/catherine.gravet/pubsfr.html et https://sharepoint1.umons.ac.be/FR/universite/partenaires/ciephum/Pages/default.aspx

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Katrien Lievois

Université d'Anvers
Département de Traduction et d'Interprétation
Grote Kauwenberg 18
2000 Antwerpen
Belgique

katrien.lievois@uantwerpen.be

Biographie : Katrien Lievois est chargée de cours dans le Département des Traducteurs et Interprètes de la UAntwerpen (Université d'Anvers, Belgique). Elle y enseigne des cours de langue et de civilisation françaises et de traductologie littéraire. Ses travaux portent sur la traduction du texte postcolonial, ainsi que sur la traduction de l'ironie et de l'intertextualité dans la littérature française et francophone. Elle est membre de la rédaction de la revue Linguistica Antverpiensia NS – Themes in Translation Studies (lans-tts.uantwerpen.be) et membre du comité de lecture de plusieurs revues (traductologiques).
Site : www.uantwerpen.be/nl/personeel/katrien-lievois/site-personnel/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 32(1) Avril 2020

La littérature belge francophone à travers les traductions tchèques

Jovanka Šotolová

Université Charles, Faculté des Lettres, République tchèque

Belgian francophone literature in Czech translations – *Abstract*

Belgian literature written in French has an advantage in the Czech book market because French and francophone literature already have a secure place in it. Belgian literature is, however, overshadowed by this dominant French literature. Emphasizing the Belgian origin of an author may thus be completely devoid of meaning or, on the contrary, create a feeling of the unknown. While surrealism or *Tintin* have a fairly well-defined group of readers, individual authors may be lost in the overproduction of the book market and being labelled as "minor literature" is therefore not an advantage for them. Thus, translators have a significant role in bringing new authors to the Czech literary scene. A quantitative analysis of the bibliographic corpus provides an account of how interest in Belgian authors has developed. The analysis also emphasizes that the golden age of authors such as De Coster or Lemonnier has passed, yet Simenon, for example, is still being published, following a 30-year break caused by Nazi and later Communist censorship. It is also evident that the authors "consecrated" by French (Parisian) authorities automatically have a better position in the Czech market.

Keywords

Belgian literature, translation, Czech book market, censorship, consecration

 DOI:10.17462/para.2020.01.02

1. La consécration par la traduction

La traduction et la publication d'un auteur et de son œuvre à l'étranger – l'élargissement de l'espace de vente de cet ouvrage – font partie des mécanismes de consécration. La littérature tchèque accueille régulièrement des œuvres des auteurs belges via les traductions et parutions chez des éditeurs locaux. Nous verrons ci-dessous que ces parutions sont de l'ordre de 5 livres publiés annuellement en moyenne. S'agit-il d'une quantité suffisante ? Est-ce que le lecteur tchèque peut lire l'essentiel de la littérature belge – et est-il toujours conscient d'avoir entre les mains un auteur belge ? Comment les éditeurs tchèques font-ils la sélection ? Nous nous sommes posé ces questions pour structurer notre réflexion sur le thème donné.

Les deux pays ont un nombre d'habitants similaire, mais la Tchéquie est un exemple de « petit pays » ou de « marché petit » – selon les termes de Bourdieu (1985) ou Casanova (2002), condamné à nourrir sa scène littéraire des traductions des auteurs représentants des littératures dominantes, alors que la Belgique jouit des avantages du français comme langue de grande diffusion[1]. Néanmoins, la position de la littérature belge de langue française au sein de la littérature tchèque (et sur le marché du livre tchèque) est proche d'une perception comme périphérique (J.-M. Klinkenberg [1981] parle du « statut globalement second »). La littérature belge francophone tient sa place dans le tissu de relations entre le centre français (parisien) et ses périphéries et il n'est pas surprenant que la reconnaissance d'un auteur par la France, et plus particulièrement par Paris, ouvre la voie à la traduction et à la publication en tchèque.

Évidemment, la France (et Paris) affirme son rôle d'instance de consécration : les auteurs belges publiés par des éditeurs français et bénéficiant des meilleures ventes en France (A. Nothomb, É.-E. Schmitt) jouissent d'un intérêt plus important sur le marché du livre tchèque également. D'autres phénomènes sont en jeu : l'auteur publié par un grand éditeur français est plus visible sur le marché du livre et par conséquent le montant de ses droits est plus important. Le titre sera alors remarqué, acheté et publié par un grand éditeur tchèque qui est en mesure de faire appel aux procédés marketing coûteux et pour cela utilisés plus massivement par celui-ci que par un petit éditeur. De par sa position plus dominante sur le marché du livre, cet éditeur réussira à vendre un tirage plus important. En revanche, les auteurs publiés par les éditeurs belges sont désavantagés par leur absence au moment des négociations présélectives des instances éditoriales car, dans la majorité des cas, ils ne sont pas représentés par les agents littéraires (ou les tenants des droits) les plus efficaces, ils ne sont pas si visibles aux foires du livre, ils peuvent rarement profiter d'invitation pour des événements en présence des lecteurs et des médias – débats, lectures et dédicaces, etc.)[2] : bien que rédigées en « langue de grande diffusion », leurs œuvres sont considérées comme périphériques.

En contrepartie, dans le discours métalittéraire savant, mais surtout médiatique, la mention de l'écrivain « belge » est souvent présente. Comme si la possibilité de présenter ces auteurs en tant qu'écrivain ou poète belge leur redonnait une aura particulière. Pourtant, auprès du grand public, l'étiquette belge n'a aucune signification concrète : l'accent est mis sur un aspect vague, voire vide. Le concept de « littérature belge » n'éclairera guère le lecteur tchèque incapable de lui donner un contenu réel comme cela doit être le cas pour la « littérature américaine » ou « littérature française » étudiées à l'école. Ladite aura aurait alors plutôt un caractère d'exotisme ou de spécificité incertain. D'autres stratégies de présentation et marketing coexistent et semblent plus efficaces : le fait d'offrir un livre « surréaliste » cible un lectorat restreint mais sûr, et d'une certaine manière fiable parce que fidèle. À l'opposé,

[1] Rappelons un aspect important : la disproportion des deux marchés du livre en nombre de lecteurs potentiels accompagne toute l'activité éditoriale.

[2] Phénomène dont on se rend compte en observant le marché du livre. Nous admettons qu'il est difficile de justifier cet argument par des chiffres précis.

introduire un auteur contemporain inconnu du public tchèque (dernièrement, Paul Colize ou Michel Lambert) se montre très difficile : si les arguments de consécration par la culture source (prix littéraires ; classement dans les meilleures ventes ; diverses formes du péritexte éditorial – *blurbs*, *pitchs* ou résumés-commentaires dithyrambiques) aident à valoriser un auteur, il se noie pourtant dans les eaux profondes de l'actualité du marché du livre : son renom n'est pas transposable tel quel dans la culture cible[3]. D'ailleurs, certains éléments de consécration légitimes sur la scène littéraire en Belgique (et capables de produire un effet en France) ne sont même pas repris automatiquement, comme la notion de « membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises » ou l'engagement citoyen et politique de l'auteur sur la scène locale belge – alors que de nombreux renseignements biographiques (l'activité de l'auteur dans d'autres domaines de la vie publique ou de l'art – les étiquettes de cinéaste, journaliste, dramaturge, universitaire, etc.) semblent importants.

L'éditeur est l'instance la plus déterminante de la scène littéraire : sa décision de publier un auteur et un titre aura une conséquence sur la constitution du paysage littéraire. Cependant le choix de l'auteur et du titre publié n'est pas toujours clair et transparent. En général, les démarches des différents acteurs de la traduction « sont plutôt motivées par des raisons personnelles, relativement aléatoires et arbitraires » (Lievois & Bladh, 2016, p. 13). Si Dozo et Provenzano parlent de « l'importance du capital culturel et économique préalable et la fonction assumée par les relations interpersonnelles dans les trajectoires des auteurs » (2010, p. 5), c'est-à-dire du rôle joué par les auteurs eux-mêmes qui travaillent à leur reconnaissance internationale, nous tenons à mettre l'accent sur le rôle des traducteurs. En définissant l'activité des agents consacrants, Casanova (2002, p. 17) détermine le capital du traducteur-consacrant : l'importance de sa mission se déduit de sa position dans son champ national. Plusieurs traducteurs tchèques peuvent ainsi agir en « consacrants charismatiques » (p. 18). Ils sont alors capables, par la force de leur érudition et de leur bibliographie personnelle, de légitimer l'auteur traduit jusqu'à l'occulter et à rester eux-mêmes au-devant : Arnošt Procházka ou Hanuš Jelínek (traducteurs de Rosny en 1904 et 1919, mais aussi deux grands personnages de la vie littéraire en tant que théoriciens) ; Jan Vladislav, Václav Jamek ou Patrik Ouředník (traducteurs de H. Michaux)[4], Kateřina Vinšová (traductrice de Hergé)[5].

Une fois le titre choisi, traduit et publié, il se voit légitimisé par l'éditeur. Ce dernier décide aussi de la manière d'articuler le texte dans le nouveau contexte de la culture cible : le dis-

[3] En passant une frontière imaginaire, l'avantage du renom sur la scène culturelle belge (voire française) va se perdant : les deux premiers romans de Jérôme Colin ont joui d'un intérêt élevé des médias belges, dont l'intérêt pourrait s'expliquer en grande partie par le crédit dont cet auteur jouit grâce à ses émissions à la radio et à la télévision (Hep taxi et autres). Le tout nouveau livre d'un Jean-Philippe Toussaint sera commenté inévitablement dans la plupart des rubriques critiques en Belgique et en France – mais cela ne sera pas le cas en Tchéquie, même avec sept traductions publiées auparavant car l'auteur reste en marge de l'attention des médias locaux, et cela en raison de la grande saturation du marché du livre dans le domaine des traductions de la littérature étrangère ainsi que de l'intérêt renforcé des lecteurs pour la littérature anglosaxone et pour les autres genres littéraires (thriller, littérature *feel good* qui présente une vision positive et optimiste de la vie, etc.).

[4] Les trois écrivains eux-mêmes, au cours de l'ère totalitaire interdits de publication, sont amenés à gagner leur vie par la traduction.

[5] Vinšová est la traductrice de G. Perec, A. Camus, A. Tabucchi, C. Magris, etc. Son initiative de retraduire les trois premiers albums de *Tintin* (traduits d'abord de l'anglais et sans une profonde connaissance de l'importance et de la richesse de l'œuvre) a initié un projet de traduction à long terme. Dans une veine similaire, l'effort de l'auteure de cette étude de publier en sa traduction les livres de J.-Ph. Toussaint qu'elle avait introduit sur la scène littéraire tchèque. Un autre exemple du rôle important de traducteur, le cas particulier de B. Flamand jouissant de onze parutions chez un éditeur grâce aux soins d'un groupe restreint des traducteurs et apparemment fondées sur un esprit d'entr'aide ou de camaraderie (voir aussi Šotolová, 2018a, pp. 70-71).

cours péritextuel participe à la réception de la littérature étrangère ainsi que le paratexte. La pratique éditoriale tchèque englobe l'insertion d'une préface ou postface surtout pour les œuvres et les auteurs « déconcertants », selon la classification de D. Viart (Viart & Vercier, 2005, p. 11). Parmi les médiateurs importants, il faut aussi nommer les auteurs de paratextes pour faire ressortir leur rôle dans les différents moments historiques et politiques. Il n'est pas sans intérêt qu'un Henry Soumagne[6] paraît en 1925 avec une préface de F. X. Šalda et une postface d'Otokar Fischer, les deux des théoriciens de premier rang à l'époque ; Šalda préfaçant aussi C. Verhaeren en 1917 et 1962 et Fischer le traduisant en 1921. Mentionnons, dans ce contexte, le pôle opposé consistant en la légitimation de la littérature étrangère pour les besoins de la censure totalitaire : dans les années 1970 et 1980, les éditeurs ont préféré inclure des paratextes de la plume d'un Vladimír Brett, théoricien communiste, pour faciliter la parution d'un ouvrage donné[7].

Pour pouvoir commenter la réception tchèque de la littérature belge,[8] nous analysons le corpus bibliographique incluant tous les ouvrages publiés sous forme de livre de 1890 jusqu'à nos jours. Le corpus a été élaboré par nous-même pour le présent projet de recherche et il s'appuie sur les données des catalogues électroniques des bibliothèques tchèques.

2. Le livre sur le marché du livre – l'impact des lois économiques

Si, sur le marché du livre tchèque, la littérature de langue française est présente sans interruption, les auteurs d'origine belge constituent un groupe à part de ce groupe constant. Notre tentative de description précise de l'état des lieux – du rôle de la littérature belge[9] sur le marché du livre tchèque – propose d'abord une analyse quantitative, basée sur le corpus bibliographique de toutes les parutions des auteurs belges en traductions tchèques depuis 1890 jusqu'en 2017. Son objectif est d'examiner l'évolution de l'intérêt éditorial (le nombre de titres publiés et la structure de la production offerte au public).

De nos jours, rares sont les auteurs reclus pour lesquels la création littéraire – et son objet final, le livre – soit une activité solitaire se limitant au dialogue intime avec la Muse : en général, les aspirations des hommes de lettres sont plus ambitieuses. La création sollicite un public, la littérature consiste en un acte de communication impliquant trois parties : la production, la distribution et la consommation.

Faisons un peu de lèche-vitrine et regardons de près ce qui nous est présenté de la littérature de langue française traduite en tchèque – pour pouvoir ensuite commenter la position de la littérature belge.

---

[6] La pièce de théâtre d'Henry Soumagne, *L'Autre Messie (1923)*, en traduction de Václav Říha [= Václav Tille] et sous titre de *Příští Mesiáš* [*Le Prochain Messie / Le Messie qui viendra prochainement*], est publiée en province (la ville de Pardubice) par les soins de l'éditeur Radoměřský en décembre 1925. Accompagner la traduction par cet appareil argumentatif (la préface et la postface de la plume des deux personnages respectés) semble une tentative de légitimation de l'œuvre en question. La publication fait suite au scandale causé par la représentation au Théâtre national de Prague, en janvier 1925 et en présence de l'auteur, qui aboutit à l'interdiction du spectacle. Ce cas de censure cléricale a suscité de nombreuses réactions y compris une lettre ouverte rédigée par Soumagne lui-même et adressée au journal *Právo*. Par conséquent, l'affaire a soulevé un débat complexe sur le thème de la censure (voir la description détaillée donnée par Brdek, 2014, pp. 253-256).

[7] Dans notre corpus, son nom apparaît pour A. Ayguesparse (1974, 1980 et 1987 qu'il a traduit lui-même) ou G. Eekhoud (1985).

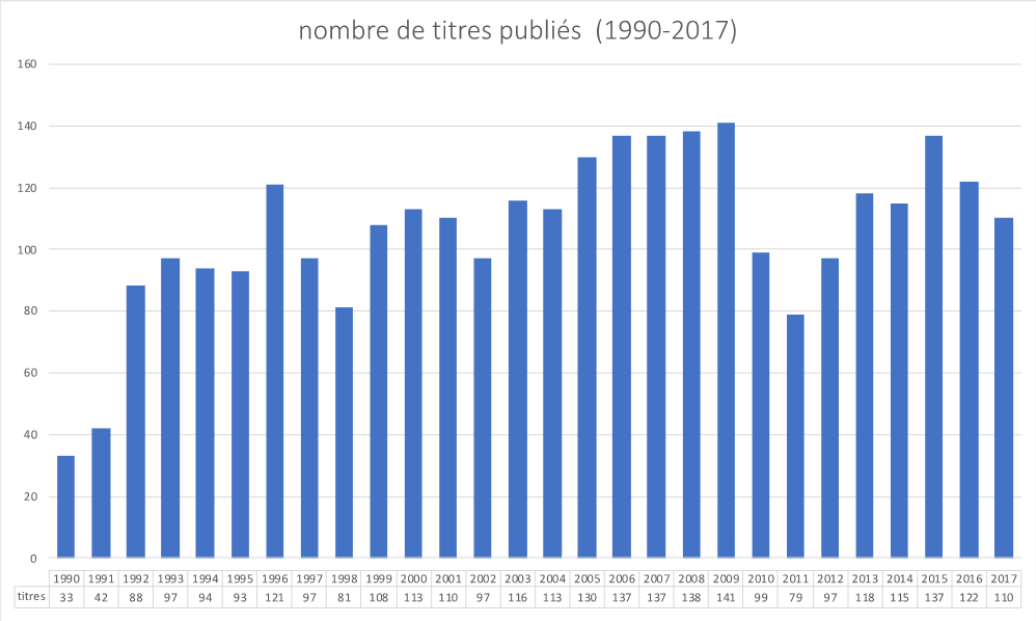
[8] À notre connaissance, il n'y a pas d'autre recherche traductologique sur la littérature belge francophone en traduction tchèque d'une ampleur similaire à la présente étude ; voir aussi ci-dessous, 4.1.

[9] Par « la littérature belge », on comprend la littérature belge francophone et seront mentionnés les écrivains d'origine belge publiant chez les éditeurs belges et français ainsi que les écrivains flamands de langue française. Des auteurs se proclamant eux-mêmes de nationalité belge, comme É.-E. Schmitt ou Kitty Crowther sont inclus.

3. Un bref parcours historique

Au cours des 28 dernières années (depuis 1990), la place de la littérature de langue française semble s'affaiblir sur le marché du livre tchèque, et cela, évidemment, à l'opposé de la période 1920-1930 (la plus prolifique en production de traductions littéraires du français) – et, dans une certaine mesure, 1960 (période d'un « dégel » temporaire, politique et culturel, de la censure et la surveillance de l'État totalitaire et du parti communiste). Le recul de l'intérêt accordé aux ouvrages des auteurs français et francophones est perceptible à différents niveaux : dans le milieu éditorial, de la part de la critique et chez les lecteurs. Non seulement les éditeurs évaluent tous les projets de publication des auteurs français avec une vigilance accrue mais la critique journalistique laisse souvent ces œuvres de côté. Les causes peuvent être multiples, à commencer par la peur de s'adresser à un public trop restreint, jusqu'à une incertitude professionnelle causée par un manque d'érudition et une incapacité à lire l'ouvrage dans le contexte adéquat[10].

Regardons d'abord les statistiques : de 1990 à 2017, sur le marché du livre tchèque, 2963 titres sont publiés comme traductions du français (belles-lettres, poésie, textes dramatiques publiés au format livre)[11]. Plusieurs baisses se manifestant pendant cette période s'expliquent par des éléments différents.



	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
titres	33	42	88	97	94	93	121	97	81	108	113	110	97	116	113	130	137	137	138	141	99	79	97	118	115	137	122	110

Diagramme 1. Nombre de titres (traductions du français) publiés dans la période de 1990 à 2017

Pour comprendre le contexte, présentons brièvement la situation du marché du livre tchèque en général. Il y a plus de 6900 éditeurs en République tchèque dont environ 2100 sont actifs en continu. À côté des maisons d'édition importantes, d'autres sont plus nombreuses et sou-

[10] En exprimant cette hypothèse, nous tirons parti de nos connaissances pratiques du milieu donné : en tant que traductrice littéraire et critique littéraire, l'auteure du présent article est en relation quotidienne avec les responsables de l'édition et les rédacteurs en chef des divers périodiques culturels. La problématique de la visibilité insuffisante de certains livres sur le marché et des manques du débat critique est souvent discutée par les personnes et les organismes en question.

[11] Données acquises lors des recherches récentes de l'auteure (voir Šotolová 2016, 2018a, 2018b) et actualisées pour les besoins de la présente étude. Le corpus bibliographique analysé réunit toutes les parutions: les rééditions y sont incluses, les différents tomes des séries publiés séparément apparaissent également qui égalent la publication « unique ». Tout cela dans l'objectif de mesurer la « présence » de l'auteur sur le marché du livre. De la littérature non fictionnelle, seules les publications de théorie littéraire sont incluses. Les statistiques ci-présentées reposent sur ce corpus.

vent très petites, ne publient que quelques titres par an. Le marché est étroit (dix millions d'habitants en République tchèque, avec une extension du marché possible aux six millions d'habitants de la Slovaquie). Tandis qu'un tirage de 10 000 exemplaires est considéré comme un best-seller, un livre de fiction traduit du français est tiré à 700 ou 800 exemplaires, un grand succès tire à 3000 exemplaires. Sur les 15 500 titres publiés par les éditeurs tchèques au total (dont 45 % sont du domaine des belles-lettres), 36 % présentent des traductions (dont 55 % sont des traductions de l'anglais et seuls 4,8 % du français[12]). Mais la parution ne garantit pas en elle-même la réception de l'œuvre traduite, comme Lievois et Bladh (2016, p. 20) le soulignent en postulant l'importance de la critique dans la presse et surtout des ventes.

Depuis 1989, le paysage éditorial tchèque a été complètement bouleversé. Les grandes maisons étatisées se sont effondrées et on a vu naître une immense quantité de maisons nouvelles. Šimeček et Trávníček (2014, pp. 386-392) décrivent trois phases du développement du marché du livre durant les 30 années écoulées. Après celle caractérisée par la libéralisation du marché (1990) vient la transition (1990-1991), avec les premiers indices de surproduction – le nombre de livres publiés dépasse la demande. La troisième phase, de stabilisation, va de 1992 jusqu'à nos jours : son symptôme primordial est la saturation du marché et la crise de la vente (les tirages de 10 000 exemplaires baissent à un millier en moyenne). Néanmoins, la période décrite comme « stabilisée » n'est pas si homogène qu'elle le semblerait, surtout en contexte de crise économique mondiale des années 2007-2012 et son impact sur le marché du livre un peu décalé (avec une chute de la production la plus évidente en 2011[13]). L'autre phénomène important résulte des multiples changements de la taxe sur la valeur ajoutée [TVA] – de 5 % en 1993 à 15 % en 2013 et 10 % à partir de 2015 jusqu'à nos jours. La hausse de la TVA entraîne l'augmentation du prix du livre, d'où la subséquente inquiétude des éditeurs : par peur de ne pas arriver à vendre le produit, la vigilance de ces derniers redouble, les budgets sont souvent restreints au préalable et des projets éditoriaux se trouvent freinés[14].

Cependant, l'offre du marché du livre tchèque dans son ensemble reflète une variété assez riche – même si les ventes sont plutôt faibles à en croire les affirmations des éditeurs eux-mêmes et les rapports annuels publiés par l'Union des libraires et des éditeurs tchèques (SČKN)[15]. Ajoutons que la traduction de la littérature de langue française jouit souvent du soutien important du programme d'aide à la publication de l'Institut français, le PAP Šalda[16], et nombreux sont les éditeurs déclarant que, sans cette aide, ils ne seraient pas prêts à se lancer dans des projets éditoriaux qu'ils supposent non rentables (du fait du nombre restreint des acheteurs ciblés). Sur les 527 titres bénéficiaires de cette aide, huit provenaient de la

[12] Les données concernant les tirages, les ventes et la TVA concernant le marché du livre en République tchèque sont reprises des rapports annuels de l'Union des libraires et des éditeurs tchèques (SČKN).

[13] Nous nous référons aux rapports annuels de l'Union des libraires et des éditeurs tchèques (SČKN).

[14] Rappelons qu'en France, le TVA sur les livres est de 5,5 %, tandis qu'en Belgique, elle est de 6 %.

[15] Apparemment, il s'agit d'un phénomène global : en France, à l'aide des données de l'institut d'études de marché GfK, collectées entre 2007 et 2016, le Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture s'est lancé dans une étude de l'évolution de la diversité des achats dans le marché du livre sur cette période. Le rapport évoque une hausse de la variété des livres publiés, mais aussi une surproduction bien connue et de plus en plus de titres vendus à très peu d'exemplaires. Voir DONNAT, Olivier. Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre, 2007-2016, DEPS, Ministère de la Culture, coll. « Culture études », 2018-4.

[16] Soutenu par le ministère des Affaires étrangères, créé en 1993. « En République tchèque, le programme a été installé en 1993, et a pris le nom de František Xaver Šalda, un grand critique littéraire (1867-1937). Ce programme a jusqu'à présent aidé à la traduction de près de 500 textes » (Voir https://spoluprace.ifp.cz/fr/le-programme-f-x-salda). Les projets d'édition sont aussi subventionnés par le CNL français.

plume d'auteurs belges : deux ouvrages de H. Michaux et deux de M. Yourcenar, un ouvrage de K. Crowther, A. Nothomb, É.-É. Schmitt et J.-Ph. Toussaint. Les éditeurs profitent également du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles[17].

4. La littérature belge sur la scène littéraire tchèque

4.1. La place de la littérature belge dans les dictionnaires et dans les revues littéraires

Pour donner un cadre pertinent à cette étude, la place de la littérature belge dans les publications de généralisation ou de caractère encyclopédique depuis 1989 a été examinée. Le dictionnaire des écrivains de langue française, *Slovník francouzsky píšících spisovatelů* (Fryčer, 2002), présentant une large sélection d'auteurs, couvre tout l'espace francophone. Une partie de la préface est consacrée à l'histoire de la littérature belge (pp. 33-37), l'index des auteurs à la fin de l'ouvrage est divisé selon les pays : des 1400 auteurs inclus dans ce dictionnaire, trente écrivains belges sont présentés par des entrées individuelles[18] – l'accent est mis sur les auteurs des XIXe et XXe siècles, bien que quelques écrivains contemporains soient aussi présentés, parmi eux B. Beck, A. Nothomb, D. Rolin et F. Weyergans[19].

Le dictionnaire en deux tomes, *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost* (Šrámek, 2012), dans son dernier chapitre, donne un aperçu détaillé de la littérature nommée « francophone » : les espaces géographiques arabes, africains, américain, indien, d'Extrême-Orient et d'Océanie y sont traités à part. Les auteurs de langue française provenant des pays européens sont alors considérés comme « français » et inclus dans les autres chapitres à travers tout l'ouvrage dont la conception entrecroise le critère temporel (chronologique) avec celui du genre littéraire, la thématique, l'engagement des textes, etc. Un sondage rapide et aléatoire nous montre l'absence inattendue des auteurs comme C. De Coster, C. Lemonnier, Hergé ou A. Nothomb. En revanche, nombreux sont ceux qui y trouvent leur portrait (avec une notice biographique indiquant leur origine belge), par exemple J.-H. Rosny (pp. 347-348), E. Verhaeren (395-396), M. Maeterlinck (434-435), G. Simenon (576-577), F. Crommelynck (626), D. Rolin (844-845), J.-Ph. Toussaint (1018-1019), F. Weyergans (1116-1117) – l'existence de la traduction tchèque n'étant pas le critère de la sélection.

Parmi les ouvrages publiés récemment, notons que la revue *Prostor* No 95-96 a publié, en septembre 2012, un dossier intitulé « Kulturní křižovatky: Praha – Brusel, Češi a Belgičané v dialogu » (« Les croisement culturels Prague – Bruxelles, le dialogue entre les Tchèques et les Belges »). Dans son article, Jean-Luc Outers[20] inventorie un choix représentatif de noms qui délimitent l'espace de la littérature belge de langue française. Tous ceux partis en France (ou ailleurs) sont cités également. En plus, certains auteurs francophones ainsi que néerlandophones sont mentionnés dans l'entretien d'Alain Van Crugten[21] avec Jan Rubeš[22], publié dans le même numéro de la revue *Prostor*.

---

[17] Malheureusement, la Délégation Wallonie-Bruxelles vient de fermer ses bureaux en République tchèque.

[18] Sous réserve d'une erreur d'identification.

[19] B. Beck meurt en 2008, D. Rolin en 2012.

[20] Écrivain belge, J.-L. Outers (1949), responsable du Service des Lettres et du Livre au Ministère de la Culture de la Communauté française de Belgique en 1990-2012, a contribué à la promotion de la littérature belge.

[21] A. Van Crugten (1936), traducteur et écrivain, traduit de nombreux autres auteurs polonais (Witkacy, T. Rożewicz, S. Mrożek), néerlandais (H. Claus, T. Lanoye, J. Zwagerman), russes (A. Zinoviev), tchèques (K. Čapek) et anglais ou américains (R. Nye, L. Sante, J. Tytell, etc.).

[22] D'origine tchèque, Jan Rubeš (1946) a quitté son pays pour des raisons politiques et vit à Bruxelles depuis 1980. Traducteur des auteurs tchèques (K. Čapek, J. Seifert, J. Skácel, L. Vaculík, V. Havel) vers le français et auteur de nombreuses publications sur la culture et la littérature tchèques, françaises et belges.

En 2009, la revue étudiante *Plav* publie un numéro thématique dédié à la poésie belge (Cliff, Izoard, Scutenaire, Willems sont traduits, côtoyés par quatre auteurs néerlandophones). En 2016, cette revue consacre un dossier au théâtre belge dans son numéro 6 : M. Maeterlinck, C. Pansaers, H. Michaux et M. Mariën sont présentés aux côtés d'auteurs néerlandophones comme H. Claus, T. Lanoye et P. De Buysser. Mentionnons également le webzine *iLiteratura.cz*, fondé en 2002 par l'auteure de cet article. Le projet est un site consacré à la critique littéraire, il commente surtout l'actualité du marché du livre tchèque mais n'hésite pas à présenter des auteurs étrangers (ou leurs œuvres) encore inconnus du public tchèque. Des auteurs belges H. Michaux, P. Colize, T. Gunzig, M. Lambert, G. Polet ou J. Colin y ont été abordés récemment[23].

Pour conclure ce bref aperçu, il faut reconnaître que les sources existent pour celui qui veut se renseigner sur la littérature belge, par contre elle n'occupe pas une position manifeste sur la scène littéraire tchèque. Si nous venons de constater l'habitude des éditeurs de citer les origines belges des auteurs publiés par leurs soins, ajoutons que cette appartenance n'évoque pas une image très concrète et susceptible d'éclaircir les bases idéologiques, philosophiques et culturelles autres qu' « européennes » et, de la même manière, cette indication n'aidera pas à pressentir le réseau des relations conceptuelles de l'œuvre donnée, voire à imaginer un cadre précis, à offrir une grille d'interprétation (– même si ces pistes peuvent s'avérer erronées si l'écrivain a cherché à se débarrasser de tous les liens pouvant le recadrer de cette manière), comme cela serait le cas de l'étiquette « littérature russe » ou « française ».

4.2. Les auteurs belges : 5 % ?

Examinons maintenant le marché du livre tchèque du point de vue du rôle joué par la littérature belge. Avant d'aller au fond des choses, une remarque préalable s'impose : notre corpus bibliographique[24] peut s'avérer incomplet en ce qui concerne les auteurs inclus. Pour éviter – ou minimiser – ce problème, une liste des auteurs belges à ne pas omettre a été établie à partir des publications mentionnées ci-dessus.

Entre 1890 et 2017, c'est-à-dire durant 127 ans, 489 livres furent publiés appartenant à la littérature belge francophone et traduits en tchèque. Cela nous donne 3,8 livres par an ! Et cela même avec certaines années à la production inexistante : 1895, 1898, 1902, 1935 et 1936, 1939 et 40, 1942 et 1943, 1945, 1950, 1954, 1963, 1984, 1990 et 1991.

Sur les 489 livres présentés dans ce diagramme, 246 furent publiés au fil des trente dernières années : apparemment, la période d'après 1989 est la plus fructueuse pour l'édition de la littérature belge en Tchéquie.

[23] Pour plus de détails, voir www.iliteratura.cz/Sekce/1673/belgie.

[24] Le corpus bibliographique utilisé pour cette étude vient des données publiées par les catalogues des bibliothèques tchèques, accessibles sur internet : le catalogue de la Bibliothèque nationale (recevant un exemplaire de tout livre publié, et cela par obligation légale) et le catalogue surnommé Souhrnný (SKC). Pourtant, la vérification des données implique un nettoyage laborieux. Afin d'obtenir la plus haute exhaustivité possible, nous avons laissé de côté l'Index translationum [IT], l'outil souvent utilisé pour comparer la réception dans les différents pays. D'après une recherche préalable, IT ne donne pas de résultats fiables : si pour G. Simenon traduit en tchèque, il donne 46 résultats, les catalogues des bibliothèques tchèques en inventorient 96. Cela concerne même les publications récentes : pour J.-Ph. Toussaint, IT propose 4 réponses mais 7 livres ont été publiés en réalité (sur la période 1997-2013). Pour cette raison nous considérons cet outil insuffisant pour nos objectifs.

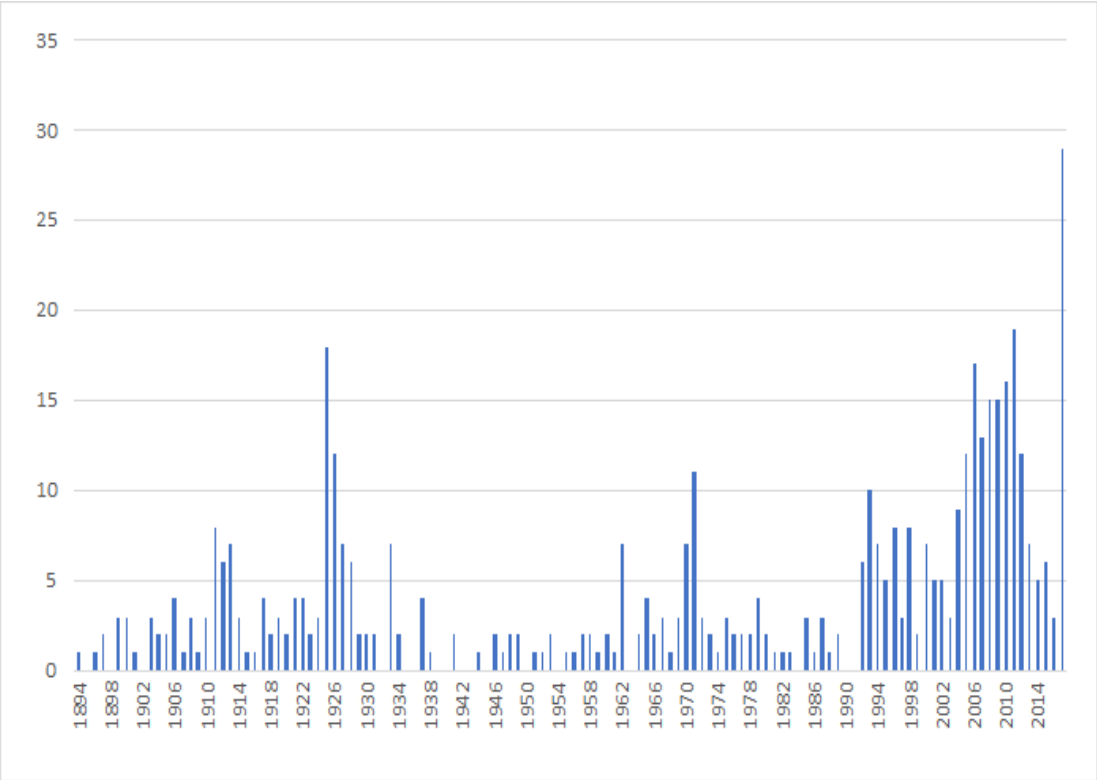


Diagramme 2. La littérature belge en traduction tchèque : nombre de titres publiés, 1894-2017[25]

Mais restons sur nos gardes, il ne s'agit que de chiffres. Il n'est pas sans intérêt de regarder ces statistiques de plus près : les pics de la courbe situés en 1911 et 1912 sont dus aux parutions de Maurice Maeterlinck et Camille Lemmonier ; en 1925 (à part quatre autres titres), dix livres de Lemmonier sont publiés chez Aventinum qui continuera de le publier encore au cours des années 1926, 1927 et 1928, date à laquelle prend fin ce projet éditorial prolifique. En 1962, l'intérêt est porté sur M. Maeterlinck et C. Verhaeren, tandis qu'au début des années 1970, Georges Simenon gagne du terrain pour réapparaître au début des années 1990. À partir de 2008, Hergé prend le devant de la scène.

À cet égard, quand on examine ce corpus par rapport à la distribution des parutions au fil du temps, trois périodes à la production plus importante se profilent : les années 1920, 1960 et après 1989. Rappelons qu'il s'agit des périodes les plus riches dans l'univers du livre tchèque en général vu les circonstances politico-culturelles historiques. Cependant, l'augmentation de la production affichée à partir de 1990 est due surtout à la bande dessinée (voir les détails ci-dessous).

Pour voir ces statistiques dans un contexte plus large, indiquons qu'entre 1990 et 2017, sur le marché du livre tchèque, 2963 traductions du français sont publiées[26]. Comme la bande dessinée a été exclue de ces statistiques, procédons de la même manière avec les chiffres indiquant les traductions de la littérature belge. Sans les 90 titres de BD, publiés entre 1992 et 2017, il reste 155 livres issus de la littérature, de la poésie et du théâtre belges et publiés après 1989, ce qui représente 5,2 % de la production du domaine des traductions du français au total.

[25] Source : le corpus bibliographique élaboré pour cette recherche est décrit ci-dessus.

[26] Belles-lettres, poésie et textes dramatiques publiés au format livre (voir la description du corpus signalée ci-dessus).

4.3. Qui est publié ?

Les voies menant vers une traduction et publication sont impénétrables. Parfois, ni le renom de l'auteur, ni la qualité incontestable de son œuvre, ni les prix littéraires ne suffisent à attirer l'attention d'un éditeur étranger.

Récemment, plusieurs auteurs furent invités par la Délégation Wallonie-Bruxelles. Ils sont venus à Prague lire leurs textes, rencontrer le public, intervenir dans un cours à l'université, et même donner une conférence, accorder des interviews aux médias. Pour certains, Nicole Malinconi, Marianne Sluszny, Grégoire Polet, aucun projet d'édition n'en a résulté. En revanche, nombreux sont ceux dont le parcours, suivant le même itinéraire, s'est achevé par la parution d'un livre traduit (ou même plusieurs) : Thomas Gunzig, Paul Colize, Michel Lambert et d'autres. Il est difficile d'en indiquer la cause et il serait dangereux d'en tirer des conclusions – vraisemblablement, le hasard joue son rôle.

Soulignons l'intérêt que les éditeurs portent à la poésie et rappelons surtout trois anthologies dont la première est parue en 1958 (*Osm básníků* z *Belgie* [« Huit poètes de la Belgique »])[27], suivie de deux autres en 1996 (*Mramor se jí studený* [« Le Marbre se mange froid »])[28] et en 1997 (*Na křídlech modrého ptáka* [« Sur les ailes de l'Oiseau bleu »])[29]. Certains auteurs n'ayant aucune publication traduite sont au moins classés dans ces derniers ouvrages, comme Max Elskamp ou Paul Nougé[30].

La liste des auteurs publiés avant 1989 et vers lesquels les éditeurs ne sont plus revenus n'est pas longue.

Auteur	**Dates biographiques**	**Nombre de parutions**
Ayguesparse, Albert	1900-1996	3
Baillon, André	1875-1932	1
Bertin, Charles	1919-2002	2
Crommelynck, Fernand	1886-1970	1
De Coster, Ch. Th. H.	1827-1880	25
Du Bois, Albert	1872-1940	1
Delattre, Louis	1870-1938	1
Demolder, Eugène	1862-1919	9
Eekhoud, Georges	1854-1927	2
Gevers, Marie	1883-1975	2
Hellens, Franz	1881-1972	1

[27] *Osm básníků z Belgie.* La poésie des grands poètes de la période de la fin du XIX^{ème} et du début de XX^{ème} s. (Verhaeren, Rodenbach, Maeterlinck, van Lerberghe, Elskamp, Mockel, Delâcre et Périer). Avec une préface de Charles Moisse. Traduction Jiří Konůpek, Petr Kopta et Jan Zábrana. Prague : SNKLU, 1958.

[28] *Mramor se jí studený.* Anthologie de la poésie surréaliste belge, établie par Petr Král et Jan Rubeš. (Nougé, Lecomte, Mesens, Scutenaire, Chavée). Traduction Petr Král et Jan Rubeš. Prague : Torst, 1996.

[29] *Na křídlech modrého ptáka.* Anthologie de la poésie belge contemporaine, établie par Jana Boxbergerová. (Sodenkamp, Moulin, Bauchau, Verhesen, Scheinert, Miguel, Koenig, Lejeune, Jacqmin, Schmitz, Beifnot, Wouters, Moreau, van Hirtum, Izoard, Derès, Feyder, Nys-Mazur, Pirotte, Sojcher, Crickillon, Lambersy, Hubin, Verheggen, Vandenschrick, Rothschild, Meurant, Goffette, Masson, Lison-Leroy, Lekeuche, Savitzkaya, Danemark). Traduction Jana Boxbergerová. Prague : Mladá fronta, 1997.

[30] De nombreuses anthologies regroupant des auteurs francophones en général ou suivant des critères de genre, thème etc. ne sont pas compris dans cette description : seuls sont traités les recueils indiqués comme « belges ».

Krains, Hubert	1862-1934	1
Lemonnier, Camille	1844-1913	29
Lerberghe, Charles van	1861-1907	2
Mallet-Joris, Françoise,	1930-2016	2
Marceau, Félicien	1913-2012	4
Rosny, J.-H.[31]	1887-1908	16
Soumagne, Henry	1891-1951	1
Thiry, Marcel	1897-1977	1
Vautel, Clément	1876-1954	8
Verhaeren, Émile	1855-1918	15
Willems, Paul	1912-1997	1

Tableau 1. Auteurs traduits et publiés avant 1989, sans continuation

Une seule exception dans cette liste, la pièce de théâtre de Crommelynck *Le Cocu magnifique*, publiée en traduction en 1971 (et sans réédition) sous le titre de Žárlivost (« La Jalousie »), fut jouée au théâtre Divadlo v Dlouhé en 1998[32] sans être publiée sous forme de livre.

4.4. La période d'après 1989 – les retours

Quels auteurs seront publiés après 1989, sans la censure communiste et sur un marché du livre libre, par des centaines de nouveaux éditeurs ?

Seuls 6 auteurs furent présentés aux lecteurs tchèques avant 1989 et les éditeurs sont revenus vers eux après la chute du Mur. Mais à part Simenon, ces retours furent plutôt courts et rapides. À rappeler dans ce contexte, le manque d'enthousiasme général des éditeurs tchèques, aujourd'hui, pour tout ce qui n'est pas une nouveauté du marché du livre – la littérature belge n'y est pour rien.

Auteur	**Données biographiques**	**Parutions (en gras, les parutions d'après 1989)**
Carême, Maurice	1899-1978	1961, **2013**
Ghelderode, Michel de	1898-1962	1966, 1967, 1967, **1996, 2002, 2002, 2011**
Maeterlinck, Maurice	1862-1949	*49 titres publiés, voir ci-dessous*
Rodenbach, Georges	1855-1898	1907, 1911, 1913, 1948, **2009**
Rosny, J.-H., aîné	1856-1940	1906, 1918, 1926, 1927, **1992**
Simenon, Georges	1903-1989	*96 titres publiés, voir ci-dessous*
Yourcenar, Marguerite	1903-1987	1971, 1975, 1988, **1989, 1998, 1999, 2002, 2005**

Tableau 2. Auteurs traduits et publiés en continu

[31] Sous le pseudonyme de J.-H. Rosny, les frères Joseph Henri Honoré Boex (1856-1940) et Séraphin Justin François Boex (1859-1948) publient des ouvrages fantastiques, préhistoriques, naturalistes et de vulgarisation scientifique. Ne pas confondre leurs dates biographiques avec la période de 1887-1908 marquant leur activité d'écriture commune, signalée ci-dessus.

[32] F. Crommelynck, présenté dans le programme du théâtre comme le « Molière belge », est à l'origine d'une représentation très réussie proposée par un autre théâtre pragois, Švandovo divadlo : la pièce *Chaud et froid ou L'Idée de monsieur Dom* (*Vášeň jako led aneb myšlenka pana Doma*) fut représentée pendant deux saisons successives en 2004 et 2005. Et pour épuiser le sujet, la traduction par Natálie Nádassy de la pièce *Femme qu'a le cœur trop petit* (*Žena s malým srdcem*) fut publiée dans la revue du théâtre Švandovo, intitulée *Druhý břeh*, en 2004. – Rem. : dans les statistiques de cette étude, seules les parutions sous forme de livre sont incluses.

4.5. La période d'après 1989 – les « découvertes »

Le désir de publier la poésie qui semble faiblir, est sauvé par un retour vers M. Carême ou H. Michaux ; Al. Curvers et W. Lambersy sont présentés au public tchèque sous la forme d'un recueil de poésie, alors que Barbara Y. Flamand accapare l'attention particulière d'un éditeur qui fait paraître sept recueils de sa poésie ainsi que quatre ouvrages en prose.

À part les classiques modernes – H. Michaux ou H. Bauchau –, des livres plus commerciaux sont publiés (parmi eux, des auteurs très variés comme D. van Cauwelaert, Franquin, T. Gunzig, A. Nothomb, É- É. Schmitt et surtout Hergé)[33], suivis d'une littérature tendant vers le courant de la littérature « déconcertante »[34] comme A-M. Adamek, N. Ancion, P. Declerck, J. Harpman ou J-P. Toussaint. Avec quelques exceptions, après 1989 sont publiés surtout les auteurs découverts récemment par les scènes littéraires belge ou française[35]. Une des raisons de ce phénomène devrait être le désir des éditeurs de venir avec les nouveautés et cela à tout prix : au lieu de revenir vers les écrivains déjà reconnus ou même classiques, ils préfèrent publier de nouveaux noms.

Auteur	Données biographiques	Parutions
Adamek, André-Marcel	1946-2011	2
Ancion, Nicolas	1971-	2
Bauchau, Henry	1913-2012	2
Castelot, André	1911-2004	6
Crowther, Kitty	1970-	2
Curvers, Alexis	1906-1992	1
Dardenne, Sabine	1983-	1
Declerck, Patrick	1953-	2
Flamand, Barbara Y.[36]	??	11
Franquin, André	1924-1997	2
Gunzig, Thomas	1970-	4
Harpman, Jacqueline	1929-2012	1
Hergé	1907-1983	61

[33] Le corpus bibliographique analysé inclut quelques auteurs dépassant le cadre rigoureux de la « littérature ». Néanmoins nous ne les avons pas omis car il font partie de la « présence belge » sur le marché du livre tchèque. Parmi eux l'auteur des ouvrages historiques grand public A. Castelot, l'essayiste G. Ringlet ou S. Dardenne témoignant de son kidnapping, etc.

[34] « Elle [la littérature] ne cherche pas à correspondre aux attentes du lectorat mais contribue à les déplacer. [...] ils [les livres] ne reproduisent pas les recettes anciennes et ne sacrifient pas à la valeur d'échange qui fait du livre un "produit". Loin du commerce et de l'artisanat, c'est une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme activité critique, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent. » (Viart & Vercier, 2005, 10-11)

[35] Les auteurs classés ci-dessus dans le deuxième groupe sont tous publiés par de petits éditeurs – dont nous venons de mettre en avant la position plus faible sur le marché du livre (voir ci-dessus) comme l'une des causes de la visibilité restreinte des ouvrages publiés. Dans le même temps, les clients des éditeurs concernés diffèrent du lecteur lambda en créant souvent une petite communauté aux goûts et attentes spécifiques saturés par la production des entreprises mentionnés : même si les tirages sont limités, le produit a une chance plus élevée d'atteindre sa cible, c'est-à-dire que l'offre correspond mieux à la demande. En plus, un autre phénomène peut apparaître : ces petites entreprises aux profil éditorial défini d'une façon plus manifeste – et plus stricte – attirent l'attention des lecteurs plus jeunes (les étudiants du niveau master ou doctorat ainsi que chercheurs postdoctoraux) et parfois elles y gagnent leur auréole.

[36] La date de naissance n'est jamais publiée par l'auteure, du moins sur les documents disponibles sur internet.

Lambersy, Werner	1941-	1
Lambert, Karine	1958-	1
Michaux, Henri[37]	1899-1984	10
Morris	1923-2001	25
Nothomb, Amélie	1967-	10
Nys-Mazure, Colette	1939-	1
Ringlet, Gabriel	1944-	1
Schmitt, Éric-Emmanuel	1960-	12
Toussaint, Jean-Philippe	1957-	7
Van Cauwelaert, Didier	1960-	3
Vernes, Henri	1918-	4

Tableau 3. Auteurs « découverts » et publiés en traduction après 1989

5. Les détails de la réception

Explorons les détails de la présence des auteurs choisis sur le marché du livre tchèque. Quels auteurs sont le plus souvent publiés tout au long de la période commentée ?

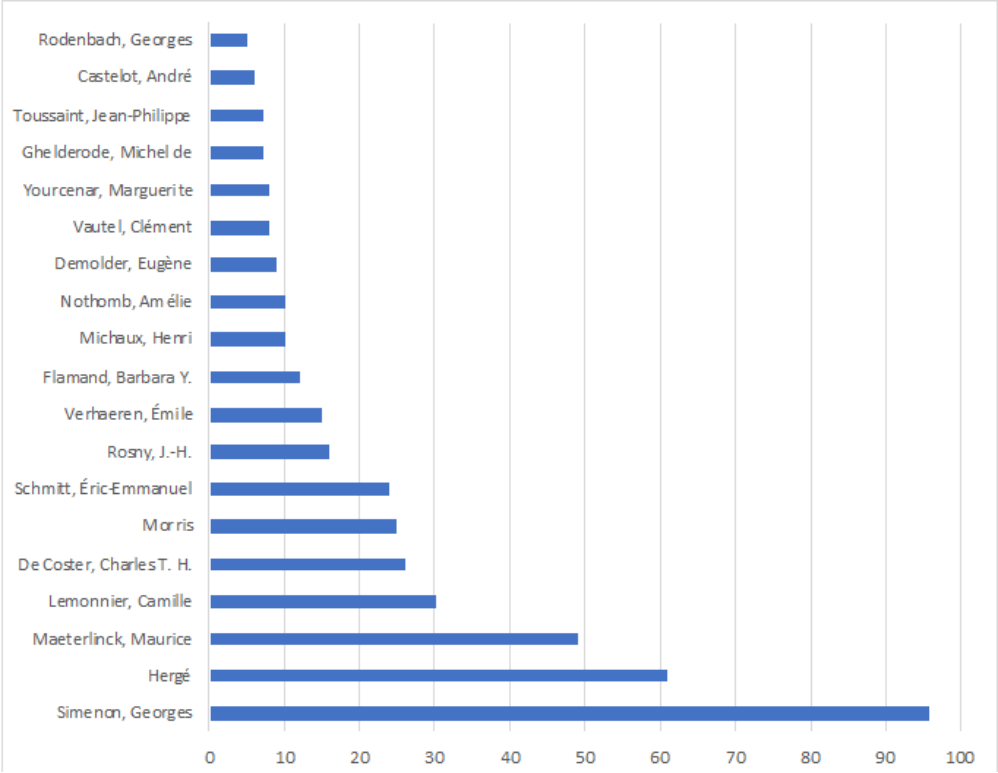


Diagramme 3. Auteurs aux parutions les plus nombreuses (sur la période 1894-2017 ; de 5 à 96 titres publiés)

[37] En 1971, Henri Michaux est publié en samizdat, il s'agit d'une traduction de Jan Vladislav.

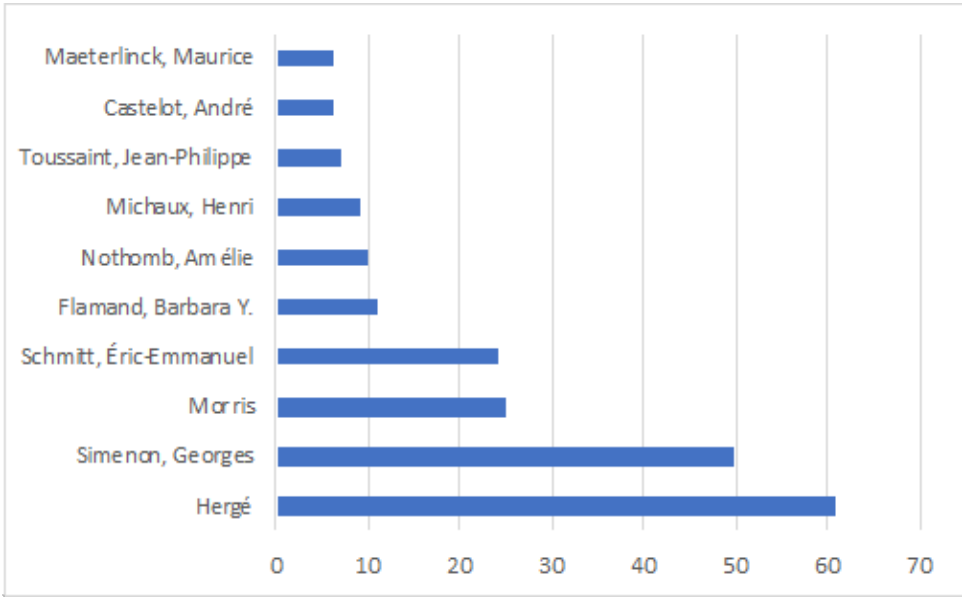


Diagramme 4. Auteurs aux parutions les plus nombreuses (sur la période 1992-2017 ; de 5 à 61 titres publiés)

5.1. Charles De Coster

Au regard de l'histoire littéraire, Charles De Coster est l'homme d'une seule œuvre : *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs*, considérée comme le texte fondateur des lettres belges. Ses *Légendes flamandes* (1858) préludent à son chef-d'œuvre, *La Légende d'Ulenspiegel* (la première version publiée date de 1867).

De Coster entre sur le marché du livre tchèque en 1900 (traduction de *Smetse Smee*)[38] et sa trace se perd vers 1979, date de la dernière traduction publiée de *La Légende d'Ulenspiegel* et *Les Légendes flamandes* chez Odeon.

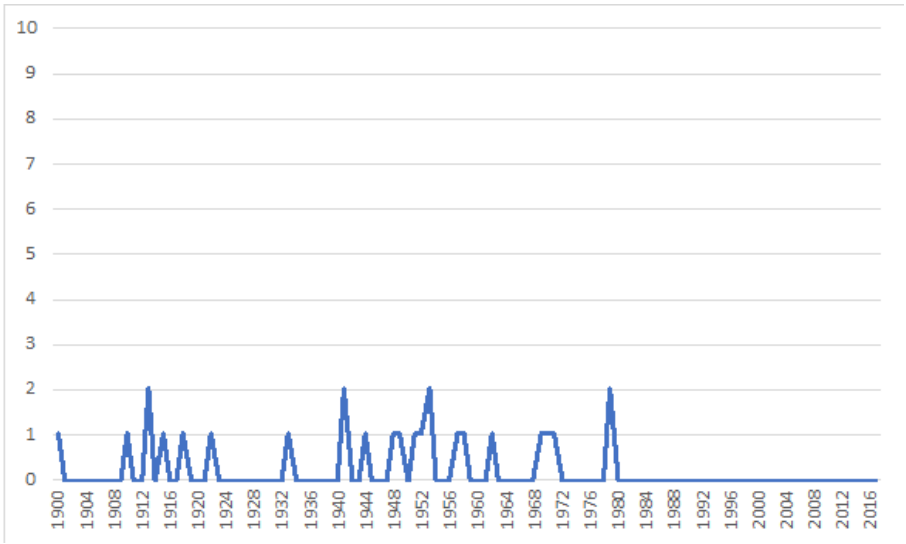


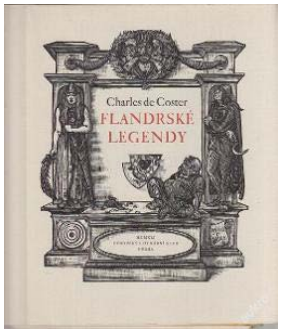
Diagramme 5. Charles De Coster, parutions entre 1900 et 1978 ; visualisation sur la période allant jusqu'à 2017

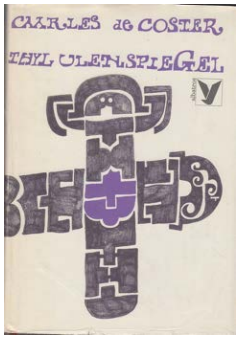
Ses titres le plus souvent publiés en traduction tchèque sont *Légendes flamandes* – six fois, et *La Légende d'Ulenspiegel* – dix parutions en traductions différentes et chez des éditeurs

[38] La légende *Smetse Smee* en traduction de A. Macek est publié en 1900 et 1913.

différents[39] : sous le titre de *Tyll Ulenspiegel a Lamm Goedzak : legenda o jejich hrdinských, veselých a slavných dobrodružstvích v zemi Flanderské a jiných místech* (traduction Otakar Hanuš, publié chez Svěcený en 1922) ; *Hrdinné, veselé i slavné příhody Thylberta Ulenspiegla a Lamma Goedzaka ve Flandřích i jinde, jak je vypravují* (traduction František Albert, publié en 1910 Národní listy, 1933, 1949 Družstevní práce) ; *Thyl Ulenspiegel : hrdinné, veselé i slavné příběhy Thylberta Ulenspiegela a Lamma Goedzaka ve Flandřích i jinde* (traduction Pavel Eisner, sous forme « d'adaptation pour les jeunes lecteurs », illustrée par Vojtěch Kubašta, publié chez Albatros en 1951, 1957 et 1971). *Pověst o Ulenspieglovi : hrdinské, veselé i slavné příběhy jeho a Lamma Goedzaka v zemi flanderské i jinde* (traduction Marie Kornelová 1962, 1969, 1979 – les trois ouvrages publiés chez SNKLU / Odeon, dont celui de 1962 et 1969 avec une postface de Jan Cigánek, alors que la rééditon de 1979 est accompagnée d'une postface de Jaroslav Fryčer)[40]. Notons également une adaptation théâtrale (par Jaroslav Zatloukal, publiée en 1958 chez ČDLJ)[41].

Au cours du temps, les traductions de *La Légende d'Ulenspiegel* et *Les Légendes flamandes* ont été faites respectivement par F. Albert (1933, 1949)[42], O. Hanuš (1922), E. Jungmannová (1941), J. Zaorálek (1941, 1944, 1947, 1952, 1953, 1979), M. Kornelová (1962, 1969, 1979), P. Bojar avec O. Bojarová, P. Eisner (1951, 1957, 1971), J. et R. Poch (1953). Certains de ces livres sont accompagnés d'illustrations remarquables.





Images 1 à 4. Charles De Coster. Couvertures des *Légendes flamandes* (xylogravures Karel Štika, typographie et conception graphique Oldřich Menhart, éditeur ELK, 1941) et *Thyl Ulenspeigel* (ill. Vojtěch Kubašta, éditeur SNDK, 1951 et 1957, ill. Zdeněk Seydl, éditeur SNDK, 1971)

5.2. Camille Lemonnier

Camille Lemmonier est un romancier prolifique dont l'œuvre compte environ 70 volumes et un des écrivains belges de langue française les plus importants de son époque.

Dans le milieu tchèque, il apparaît à partir de 1908[43] (donc assez tardivement, car il atteignit la notoriété vers 1881 avec la parution de son roman *Un Mâle*). L'attention portée à cet auteur

[39] Toutes les variantes du titre *La Légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs* mentionnées ci-dessus donnent une traduction littérale qui diffère surtout par leur ton archaïsant (en jouant sur l'ordre des mots, procédé légitime en ce cas).

[40] La pratique éditoriale de l'époque consistait à expliciter l'interprétation « recommandée » des ouvrages publiés, ce qui a dû être la cause de l'inclusion d'une nouvelle postface.

[41] À part cela, J. Guth traduit *Le Voyage de Noce* (*Svatební cesta*) qui est publié chez Topič en 1918 pour paraître plus tard sous le même titre mais dans une nouvelle traduction (P. et O. Bojar) – en 1948 et 1970.

[42] Entre parenthèses, les rééditions de la traduction donnée sont mentionnées.

[43] Il s'agit d'un recueil traduit par J. Marek et réunissant quatre nouvelles parmi lesquelles Le Mort (Mrtvý) et L'Hôte des Quadoliet (Host Quadvlietův).

rebondit vers 1925 pour s'affaiblir assez vite ; en 1962, une nouvelle traduction du roman *Halali* par Marie Veselá[44] est publiée chez SNKLU et après cette date, aucun des éditeurs ne revient vers lui.

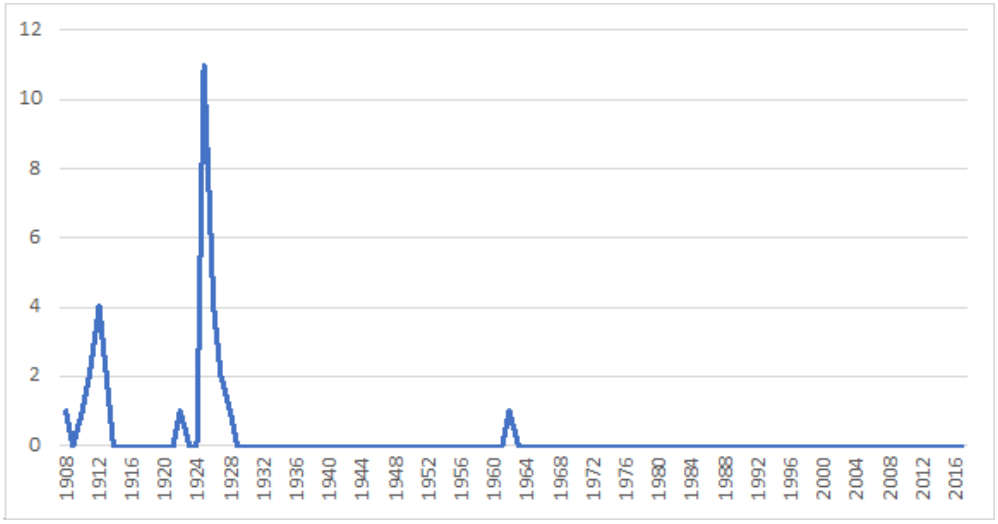


Diagramme 6. Camille Lemonnier, parutions entre 1908 et 1962 ; visualisation sur la période allant jusqu'à 2017

Cinq romans furent traduits et publiés deux fois (chez des éditeurs différents), un seul jouit de trois publications : *Quand j'étais homme* (1907) paraît deux fois chez J. R. Vilímek (1911 et 1925) et une fois chez Štorch-Marien dans la collection Aventinum (1925)[45]. Ces deux éditeurs sont d'ailleurs à l'origine des deux « vagues » de projets de publication. Entre 1911 et 1913, J. R. Vilímek publie huit romans de Lemonnier, tandis que Štorch-Marien l'introduit, pour sa part, sur le marché du livre en 1925 par une série de dix romans publiés cette même année et poursuit par trois romans en 1926, deux en 1927 et un dernier en 1928 : seize titres différents sont ainsi présentés dans un court délai. À noter que le traducteur Josef Marek travaille pour les deux éditeurs : Štorch-Marien l'invite à collaborer sur cinq titres publiés préalablement chez Vilímek (pour lequel ce dernier a traduit sept des huit romans publiés). Alors que dans le livre *Adam et Ève*, une « retraduction » est mentionnée, aucune spécification n'est ajoutée pour les autres titres – on ne peut que spéculer sur ce qui a pu être à l'origine de cette décision, s'il s'agit d'une simple omission ou de l'intention de l'éditeur de ne pas accentuer les circonstances de ce fait.

[44] Après celle de O. J. Hradecký (publiée en 1927 chez Aventinum).

[45] Cette version est accompagnée de la notice « troisième édition » dans le catalogue, mais malheureusement, aucune des sources disponibles n'inventorie la deuxième chez cet éditeur. Ajoutons encore, pour susciter la curiosité, que le roman n'est pas réédité en français.

Images 5 à 12. Camille Lemonnier. Couvertures de deux romans publiés chez Vilímek (1911 et 1912) et chez Štorch-Marien (4 couvertures dans une conception graphique de V. Mašek provenant de la série publiée en 1925 et deux autres de 1926)

5.3. Maurice Maeterlinck

Dramaturge, philosophe, poète et chef de file du mouvement symboliste belge, lauréat du Prix Nobel de littérature en 1911, Maurice Maeterlinck est publié en traductions tchèques entre 1894 et 2016[46].

Images 13 à 17. Maeterlinck. Couvertures des ouvrages publiés en 1903 (Minne), 1906 (anonyme), 1911 (Bílek), 1917 (anonyme) et 1922 (J. Čapek)

Au total, sa pièce de théâtre *L'Oiseau bleu* a été publiée sept fois et il existe quatre publications du recueil des treize essais mystiques *Le Trésor de Humbles* (1896).

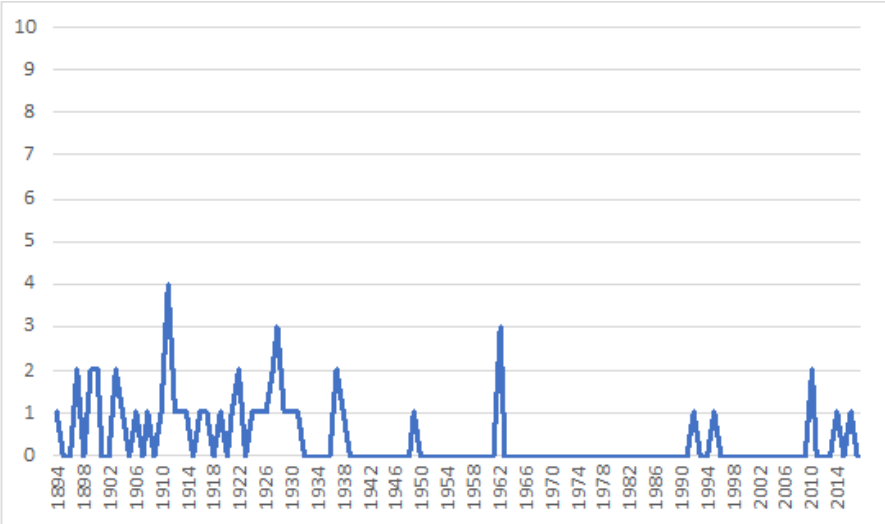


Diagramme 7. Maurice Maeterlinck, parutions entre 1890 et 2017

[46] Les représentations théâtrales de ses pièces de théâtre sont laissées de côté dans cette étude dont l'objectif est d'inventorier les parutions sous forme de livre.

Sous le titre *Modrý pták* [« *L'Oiseau bleu* »], *L'Oiseau bleu* paraît en 1911 et 1921 chez Hynek dans une traduction de Marie Kalašová. Après une longue pause (de quarante ans), cette pièce de théâtre connaît deux parutions parallèles en 1962 : elle est traduite par Dagmar Hubená et dans la collection des éditions destinée à l'usage des professionnels de théâtre[47] publiée par l'agence du théâtre Dilia (avec la réédition en 1992) ; la même année, Svatava Bartošová signe une traduction qui paraît chez SNKLU, l'une des plus prestigieuses maisons d'édition de l'époque. Les deux dernières parutions en 2010 paraissent chez deux éditeurs différents et sont faites par deux traducteurs différents (Marie Havlíková chez Triton et Alena Morávková en collaboration avec Šárka Belisová chez Doplněk).

L'histoire des parutions du *Trésor des Humbles* semble plus simple : sous le titre de *Poklad pokorných* [« *Trésor des Humbles* »], la traduction de Marie Kalašová publiée en 1906 par Josef Florian est reprise en 1916 par Kamilla Neumannová, en 1927 par Alois Srdce et la même version apparaît en 2016, chez H&H.

5.4. Georges Simenon

Georges Simenon, un des auteurs francophones les plus traduits, et écrivain à l'œuvre particulièrement riche, fut introduit sur le marché du livre tchèque en 1933 : l'éditeur Voleský lance quatre titres en une année, en 1934 il continue avec un livre de plus (quatre de ces cinq ouvrages publiés sont traduits par František Heller). En 1937, l'éditeur J. R. Vilímek relaie le projet mais l'interrompt rapidement. En raison des censures nazie puis communiste classant le roman policier sur la liste des lectures indésirables, l'œuvre de Simenon sera interdit de publication pendant une trentaine d'années.

Images 18 à 21. Georges Simenon. Couvertures des romans publiés en 1933, 1965 et 1967

Au cours de la période de « dégel », en 1965, quatre ouvrages apparaissent, publiés chez quatre éditeurs (Čs. spisovatel, Magnet, Mladá fronta, SNKLU) dans des tirages impressionnants allant de 50 000 à 120 000 exemplaires[48] (ce qui n'était pas si exceptionnel que cela à l'époque donnée). Les éditeurs ne reviennent pas vers les titres publiés antérieurement, et de

[47] Les publications de Dilia, de fabrication peu coûteuse, au tirage restreint et destinées à l'usage des conseillers dramaturgiques et des metteurs en scène, elles n'apparaissaient pas dans les librairies.

[48] Vu qu'à l'époque, le tirage apparaissait parmi les données obligatoires indiquées avec les mentions légales à la fin de l'ouvrage, le paramètre était repris par les catalogues bibliothécaires et il est facilement disponible de nos jours.

nouveaux romans sont traduits. Signalons deux d'entre eux, l'un traduit par Zdena Salivarová[49] (*Les Frères Rico* de 1955) et le volume contenant trois polars et intitulé « Trois fois Maigret » dans une traduction de Jiří Pechar, deux traducteurs de renom[50].

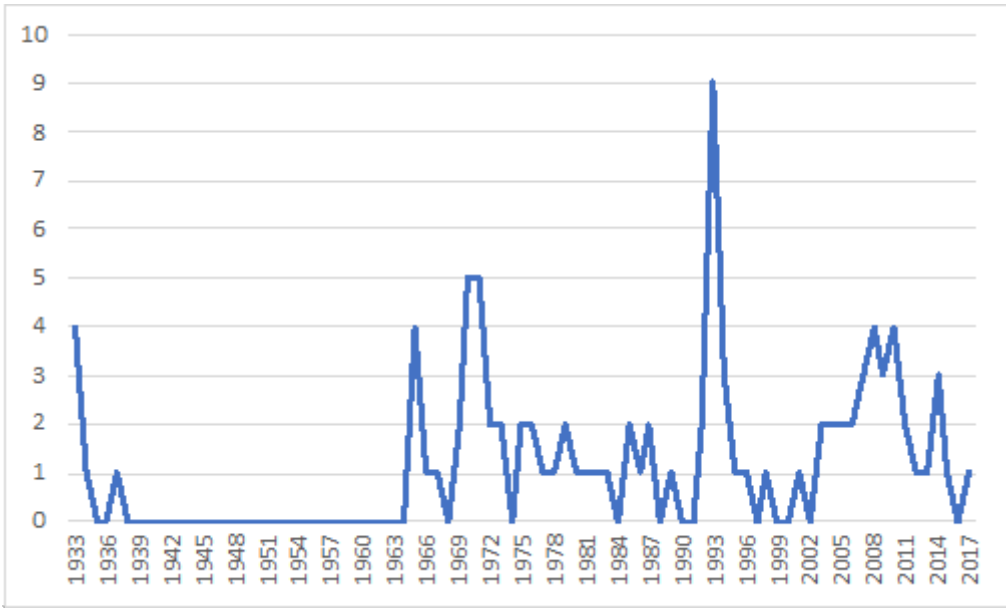


Diagramme 8. Georges Simenon, parutions entre 1933 et 2017

Tout au long de la période suivante et jusqu'en 2017, Simenon est publié en continu. Les années pauvres (zéro parution) sont suivies par des années plus riches (jusqu'à cinq titres publiés annuellement), avec l'exception de l'année 1993 qui verra neuf titres publiés (cinq chez Ivo Železný, deux chez Čs. spisovatel, un chez Ametyst et Petrklíč). Ces chiffres nous montrent l'intérêt persistant pour les livres de cet auteur et pour le genre du roman policier en général dont Simenon (avec Maurice Leblanc ou Agatha Christie ou Dick Francis à partir des années 1970) est resté pendant une longue période un des représentants les plus connus et les plus visibles sur le marché du livre tchèque, avant d'être relégué au second plan, voire de se laisser éclipser par le thriller de provenance scandinave à l'arrivée du nouveau millénaire.

Si Simenon n'a pas son propre traducteur attitré, certains noms apparaissent plus souvent que d'autres : le plus grand nombre de traductions publiées est signé par A. Pfimpflová (17) et J. Fialová (13).

5.5. Le surréalisme

Le surréalisme constitue un cas particulier de la réception de la littérature belge : depuis le début de ce mouvement, le surréalisme belge et le surréalisme français entretiennent des liens forts avec le surréalisme tchécoslovaque (tchèque)[51]. Les contacts noués par les artistes au cours de l'entre-deux-guerres restent actifs ou sont renouvelés en continu jusqu'à nos jours. Les projets d'édition sont ainsi souvent initiés par les surréalistes eux-mêmes ou leurs sympathisants – auteurs et traducteurs en une personne, théoriciens, éditeurs spécialisés. Le renom

[49] Zdena Salivarová, écrivain et épouse de Josef Škvorecký, écrivain lui aussi et traducteur de l'anglais. Exilés à partir de 1970 au Canada, ils y fondent la maison d'édition 68 Publishers spécialisée dans la publication des auteurs tchèques exilés ou réduits au silence par le régime communiste tchécoslovaque.

[50] Jiří Pechar, de sa profession philosophe, est obligé de gagner sa vie comme traducteur tout au long de l'ère communiste. Entre 1979 et 1988 il participe à la traduction de la *Recherche du temps perdu* : sous sa plume, les tomes III à VII voient le jour.

[51] Le poétisme tchèque des années 1920 est souvent considéré comme une première phase du surréalisme.

des surréalistes tchèques (V. Effenberger[52], J. Švankmajer[53], P. Král[54], et d'autres) s'engageant dans un projet concret de parution, renforce la crédibilité de ce dernier, confirme le choix de l'auteur étranger (souvent inconnu en milieu tchèque), la qualité de son œuvre, la traduction, etc. C'est par exemple le cas de l'anthologie citée plus haut *Mramor se jí studený* [« Le Marbre se mange froid »], dirigée par Petr Král et Jan Rubeš.

5.6. La bande dessinée

Longtemps, la bande dessinée ne suscite pas l'intérêt des éditeurs tchèques, sans doute parce qu'elle manque de reconnaissance voire de légitimation par les professionnels du livre, par la critique et par le grand public ; la bande dessinée en provenance de Belgique n'apparaît qu'après la chute du communisme[55]. Depuis 1992, 90 titres au total ont été publiés.

En 1992, chez Egmont, un album de trois histoires signées par André Franquin et Raoul Cauvin est publié, suivi chez le même éditeur, en 1994 et 1995, des trois premiers albums d'Hergé – traduits de l'anglais (!). À partir de 1995, Hergé se déplace chez Albatros[56] et il se retrouve entre les mains de la traductrice de renom, Kateřina Vinšová, qui ne l'abandonne plus (et retraduit les trois premiers albums).

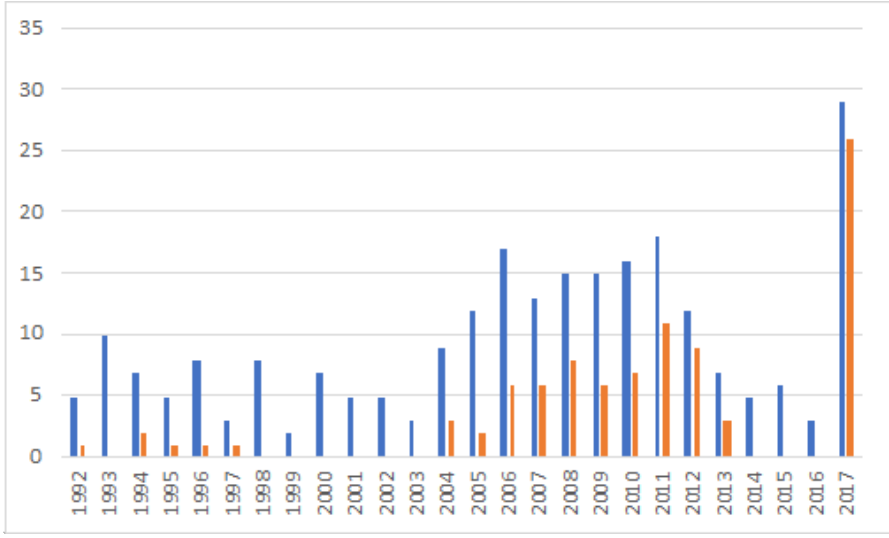


Diagramme 9. La bande dessinée, parutions entre 1992 et 2017 (en bleu, prose/poésie/théâtre ; en orange, la bd)

Tout compte fait, Hergé remporte la sympathie des lecteurs tchèques avec 61 parutions (dont 26 en 2017). Morris est publié de 2005 à 2012 chez Egmont, avec un nombre total de 25 parutions (traduit surtout par Edda Němcová, en alternance avec Michal Lázňovský ou Zuzana

[52] Vratislav Effenberger (1923-1986), poète, théoricien de la littérature, fondateur du second mouvement du surréalisme tchèque, fondateur de la revue *Analogon*. Personnage clé du surréalisme tchèque et tchécoslovaque, après la mort de Karel Teige (en 1951), il devient le principal animateur du groupe surréaliste.

[53] Écrivain, dramaturge et plasticien, Jan Švankmajer (1934) est un réalisateur surréaliste tchèque, maître du cinéma d'animation. Il est connu surtout à l'étranger pour ses films d'animation – une trentaine de courts et sept long-métrages dont *Alice* (1988), *La leçon Faust* (1994) ou le plus récent, *Insecte* (2018).

[54] Membre du groupe surréaliste tchèque, poète et écrivain, essayiste et traducteur, Petr Král (1941) publie ses œuvres en tchèque et/ou en français : en 1968, il a quitté son pays natal pour n'y revenir qu'en 2006. Il a établi plusieurs anthologies de la poésie tchèque et slovaque en traductions françaises de sa plume, publiées en France. Ses écrits théoriques portent sur le surréalisme, sur la littérature et le cinéma.

[55] La preuve : dans les deux dictionnaires mentionnés ci-dessus (Fryčer, 2002 ; Šrámek, 2012) ne sont pas inclus ni Hergé ni Morris, bien que publiés en nombre remarquable après 1989.

[56] À l'époque, Albatros est un éditeur de livres pour enfants.

Šmejkalová). Crowther a deux albums publiés chez Baobab, traduits par Tereza Horváthová ; Franquin a une seule parution (à part le volume « collectif » avec Cauvin, mentionné ci-dessus) de *Gaston* en 2012 chez CooBoo, dans une version de Richard Podaný. Rappelons la position spécifique de la bande dessinée sur le marché du livre tchèque : ce genre littéraire, de longue date perçu comme une lecture pour les enfants – et cela par les lecteurs, les éditeurs et par la critique, n'a pu trouver son chemin vers le lecteur qu'après 1989 au même moment où elle est forcée de disputer sa position sur le marché avec la production anglo-saxonne. *Tintin* ou *Lucky Luke* (comme *Astérix*), par leur renom international impressionnant, s'imposent relativement sans problème (dont les chiffres mentionnés témoignent clairement), au contraire de la production « alternative » (Crowther) à but plus artistique que commercial et plus complexe que ludique.

6. Conclusion

Le nombre de lecteurs francophones n'étant pas très important en République tchèque, pour présenter un auteur belge, il faut donc traduire son ouvrage en tchèque. Si la traduction constitue une condition nécessaire au projet de publication, le pas essentiel, produire le livre et le proposer au client potentiel, sera accompli par l'éditeur. Ce processus apparemment simple ne l'a pas toujours été au cours de l'histoire tchèque : les censures nazie et communiste ont profondément influencé le marché du livre dans ce pays. Il serait néanmoins naïf de supposer que depuis la chute du Mur la situation soit idéale. De nouveaux éléments entrent en jeu. Ainsi l'État et le parti communiste n'influencent plus ni la gestion, ni le financement des entreprises, celles-ci doivent apprendre à agir par elles-mêmes ; la plupart des maisons d'édition tombent en faillite mais à l'opposé des centaines sont créées, souvent basées sur l'activité d'une seule personne ; les clients des librairies temporairement avides de toute lecture sont vite rassasiés – après plusieurs décennies, sur le marché du livre, l'offre dépasse la demande ; les éditeurs accomplissent d'abord leurs rêves de publier ce qui était longtemps défendu mais promptement, ils commencent à favoriser le bénéfice sûr. Il faut également rappeler que le marché du livre en Europe occidentale change aussi de manière notable. De nos jours, la réception tchèque de la littérature belge – et étrangère en général – est marquée par quelques aspects universels, dont l'effort des éditeurs de publier des ouvrages supposés attirer l'attention des acheteurs : les nouveautés l'emportent sur les long-sellers (qui continuent de se vendre des mois voire des années après la parution), dans une large mesure les best-sellers (déjà justifiés par le marché étranger) sont privilégiés ainsi que les prix littéraires. Souvent, les traductions nombreuses déjà effectuées dans d'autres pays servent d'indice de consécration également.

Pourtant, le circuit de la réception – le choix des livres à traduire et publier – ne suit pas toujours ces règles et d'autres éléments peuvent entrer en ligne de compte. Parmi eux la voix assez forte des responsables du marketing dans les grandes entreprises éditoriales ou, en revanche, les prédilections subjectives des « petits » éditeurs gérant leur entreprise eux-mêmes et prêts à prendre un risque ; les conclusions tirées des taux de ventes d'un produit similaire (ou le livre précédent de l'auteur donné) voire les craintes (ou préjugés) provenant du profil supposé du lecteur tchèque ; parfois aussi l'effort incessant de certains traducteurs d'imposer la publication de leur écrivain préféré. Il nous semble alors important de mettre en avant le rôle des traducteurs en tant que médiateurs dans le processus de consécration.

Pour pouvoir décrire et commenter la position de la littérature belge sur le marché du livre tchèque, nous nous sommes appuyée sur un corpus bibliographique issu des catalogues des bibliothèques tchèques. Notre corpus s'ouvre sur la traduction d'*Aglavaine et Sélysette* de M. Maeterlinck et il se clôt par une abondante série de 26 albums d'Hergé publiée en 2017.

Cette coïncidence témoigne bien de l'évolution du paysage littéraire – belge et tchèque. Même si le nombre de traductions publiées est plutôt restreint, la présence de la littérature belge sur le marché du livre est constante ; pourtant, cela ne correspond pas toujours à sa visibilité.

Notre itinéraire à travers le temps a permis de déceler les auteurs belges les plus publiés : Ch. De Coster, C. Lemonnier, M. Maeterlinck, G. Simenon et Hergé. De plus, le surréalisme et la bande dessinée ont été évoqués, reflétant l'intérêt du marché du livre tchèque.

Par cette étude, nous espérons exposer la mosaïque de la littérature belge dans l'espace littéraire tchèque – et sa présence sur le marché du livre tchèque – brièvement, mais dans toute sa complexité. Loin de négliger l'importance de la théorie littéraire, il nous semble nécessaire d'étudier aussi les facteurs économiques : le rôle des éditeurs dans la réception de la littérature donnée ainsi que la problématique du fonctionnement du marché du livre. Le meilleur travail d'un traducteur – en ce qui concerne le choix du titre à publier ou la traduction elle-même – ne donne ses fruits qu'en tandem avec un éditeur prêt à prendre en considération d'autres facteurs que l'aspect commercial du livre. Cette problématique n'est qu'esquissée ici et elle mériterait une recherche approfondie. Pareil pour un autre aspect de la thématique. Si nous venons de décrire le corpus des titres publiés, nous ne pouvons pas trop en dire sur les détails de la lecture réelle : est-ce que cette littérature est lue, est-ce qu'elle est recherchée par les lecteurs ?

7. Bibliographie

Bourdieu, P. (1985). Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques. Études de lettres, *III*, 3-6.

Brdek, Z. (2014). Cenzura v meziválečném Československu: Kauza Soumagnova *Příštího Mesiáše*. In J. Hrabal (dir.), *Cenzura v literatuře a umění Střední Evropy* (pp. 253-265). Olomouc: Univerzita v Olomouci.

Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, *144*, 7-20.

Dozo, B.-O. & Provenzano, F. (2010). Comment les écrivains sont consacrés en Belgique. *COnTEXTES*, 7. Consulté sur http://journals.openedition.org/contextes/4637

Fryčer, J. (dir.). (2002). *Slovník francouzsky píšících spisovatelů*. Prague: Libri.

Klinkenberg, J.-M. (1981). La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique. *Littérature*, *44,* 33-50. Consulté sur www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_44_4_1360

Lievois, K. & Bladh, E. (2016). La littérature francophone en traduction : méthode, pratiques et histoire. *Parallèles*, *28*(1), 2-27.

Šimeček, Z. & Trávníček, J. (2014). *Knihy kupovati... Dějiny knižního trhu* v českých *zemích*. Prague: Academia.

Šotolová, J. (2016). La littérature française à travers ses traductions tchèques au cours des 25 dernières années. *Mutatis Mutandis*, 9(2), 445-463.

Šotolová, J. (2018a). *Francouzská literatura* v českých *překladech po roce 1989: 25 let bez cenzury*. Prague: Karolinum.

Šotolová, J. (2018b). Francouzská poezie očima českých čtenářů a její místo na českém knižním trhu. In A. Marès (dir.), *Naše Francie. Francouzská poezie v* českých *překladech a ilustracích 20. století* (pp. 58-71). Prague: Památník národního písemnictví.

Šrámek, J. (dir.). (2012). *Panorama francouzské literatury od počátku po současnost I, II*. Brno: Host.

Viart, D. & Vercier, B. (2005). *La littérature française au présent*. Paris: Bordas.

Jovanka Šotolová

Université Charles
Faculté des Lettres
3, rue Hybernská, 11000 Prague 1
République tchèque

jovanka.sotolova@ff.cuni.cz

Biographie : Jovanka Šotolová est traductrice littéraire (Jean Echenoz, J.-Ph. Toussaint, M. Houellebecq, P. Modiano, J. Genet, J. Malaquais, A. Jarry, etc.) et rédactrice en chef de la revue iLiteratura.cz. À l'Institut de Traductologie (Université Charles de Prague) elle est chargée des cours de la traduction littéraire et de la littérature française contemporaine. Ses derniers temps, ses projets de recherche sont centrés sur la réception tchèque de la littérature française et francophone, sur les questions du marché du livre et sur la problématique traductologique en général.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 32(1) Avril 2020

La visibilité littéraire de la littérature belge francophone en Suède. Au sujet de quelques asymétries dans la circulation et la médiation littéraire

Mickaëlle Cedergren

Stockholms universitet, Suède

The literary visibility of Belgian francophone literature in Sweden. On asymmetries in circulation and mediation – *Abstract*

This contribution examines the literary visibility of Belgian francophone literature in Sweden from 1998 to 2018 by analyzing three parameters: 1) translation flows, 2) translators and 3) reception flows. By using the methodological framework of the sociology of literature (Heilbron & Sapiro, 2007), the study reflects on different asymmetries that exist between translation flows and reception flows. It shows that 1) the translated authors and genres of the Belgian francophone literature do not always correspond to those who are most mediated in the press, 2) the actors of mediation with high symbolic capital play a dominant role in the literary field of the host country and 3) the reception circuit is revealed as of significant importance in the introduction process of Belgian francophone literature. The findings suggest that it is necessary to reconsider the impact of reception processes for the visibility of literature in general, and especially for the transmission of specific writers or literary genres. The study proposes to acknowledge the autonomy of reception in relation to translation in the literary circulation, and welcomes comparative studies, in order to understand different modalities of global translation and reception circuits.

Keywords

Sociology of translation, literary visibility, Belgian francophone literature, reception, Sweden

 DOI:10.17462/para.2020.01.03

1. La visibilité littéraire

Certaines littératures conservent l'étiquette de régionale ou de nationale alors que d'autres acquièrent le statut de transnationale ou encore de littérature mondiale. Sans entrer dans des considérations plus pointues, on peut au moins affirmer que cette classification a, très souvent, pour corollaire la notion de visibilité littéraire. D'aucuns auront remarqué en effet que certaines littératures sont plus visibles que d'autres, que certains écrivains réussissent mieux que d'autres à se faire exporter, que certaines instances sont plus actives que d'autres pour les faire circuler et ce, sans oublier les acteurs de médiation dont le rôle est aussi central pour traduire, introduire, promouvoir ou commenter la littérature étrangère ou, au contraire, en obstruer son passage. La question de la visibilité littéraire est étroitement liée à celle de l'accès à la reconnaissance, aux instances de consécration et à la formation du canon. Les modalités de cette visibilité constituent aussi un aspect fondamental sur lequel nous nous interrogeons. C'est alors que par exemple l'identité des médiateurs en jeu, la question du genre sexuel ou encore la nature du canal de transmission détiennent une importance certaine. Cela dit, les moyens pour évaluer la visibilité d'un auteur constituent un phénomène complexe vu l'étendue des instances et la particularité de leur fonctionnement. Par exemple, Ducournau (2015, p. 36) s'y est intéressée en voulant « cerner (…) les conditions socio-historiques de l'accès des écrivains-e-s issu-e-s d'Afrique à la reconnaissance littéraire » en empruntant une méthode adoptée en sociologie de l'art qui consiste à calculer les occurrences de ces écrivains sur différentes listes de « visibilité littéraire » telles que leur présence dans les encyclopédies, les anthologies ou les prix littéraires, pour n'en citer que quelques-unes. Le fait d'envisager différents critères pour mesurer la « visibilité littéraire » d'un auteur est devenu une nécessité. Outre le fait que cette visibilité présente certaines asymétries (par ex : un auteur non traduit peut être l'objet d'interviews à la radio à l'étranger), on notera aussi la présence de traits distinctifs liés à certaines littératures en circulation.

En ce qui concerne les littératures francophones (c'est-à-dire écrites en langue française en dehors de la France), les inégalités sont prégnantes et les discriminations que Burnautzki (2017) a récemment pointées posent de réelles questions éthiques. Cette dernière dégage en effet les différentes normes et perceptions mises en œuvre pour évaluer l'autre, entendons l'écrivain francophone. Les inégalités qui touchent la littérature francophone ont encore été soulignées par des travaux récents, cherchant à souligner le poids des structures, ne serait-ce que dans la catégorisation du canon littéraire de langue française où l'écrivain francophone prend difficilement place (Blanchaud, 2015 ; Grall, 2017). Dans le domaine de l'enseignement, la circulation et la reconnaissance de l'œuvre francophone est largement inégale (Cedergren & Lindberg, 2015 ; Ferrier & Peretti, 2012 ; Magaud, 2017). De fait, la France semble encore le passage obligé des littératures de langue française mais une partie infime de l'iceberg littéraire semble visible aux yeux du lectorat. La littérature francophone souffre de ce cruel *imperçu* pour reprendre la catégorisation de Porra (2018). Pourtant, nombreux sont les hommes de lettres qui voudraient échapper à cette invisibilité littéraire selon Casanova (2002, p. 15). Toute littérature, ne serait-ce que pour exister, est donc à la recherche d'un accès à la reconnaissance et essaie d'accroître sa visibilité.

2. La place indéniable de la littérature belge francophone en Suède

Si l'on prend en considération le cas de la littérature belge francophone, sa présence dans le paysage nordique est un fait accompli. En effet, elle est largement représentée dans le cursus universitaire des études de français en Suède. Plusieurs études de réception publiées ces dernières années le confirment. Par exemple, Lindberg et Cedergren (2017, p. 10) ont relevé, au niveau national, la proportion des thèses suédoises en littérature francophone par aire

géographique entre 2000 et 2015 et observent « à côté du Maghreb et des DOM-TOM, la forte représentativité de la Belgique parmi les pays francophones ». Comme le suggère leur article, la Belgique apparaît autonome dans le champ littéraire suédois car « les textes belges sont, en effet, étudiés pour leur poétique ; ils ont acquis un degré d'autonomisation indéniable. » (p. 10). De même, si l'on se reporte à l'enseignement des lettres francophones en première année de Licence dans les trois plus importantes universités suédoises (en prenant en compte le nombre d'étudiants), on note que parmi ce palmarès francophone, trois écrivains sur sept sont belges, à savoir Simenon, van Cauwelaert et Nothomb (Cedergren & Lindberg, 2015, p. 239). On notera par ailleurs que la littérature belge francophone peut elle aussi redoubler de visibilité lorsque des événements particuliers ont lieu sur la scène suédoise ou internationale. Comme en témoigne le domaine de la traduction mais aussi celui de la presse (seuls les quotidiens sont pris en compte dans cette étude) au cours de ces dernières années, la littérature belge francophone ressurgit, par moments bien précis, publiquement dans les médias. Nous reviendrons sur ces cas particuliers plus tard dans la section 4.1.

Ces liminaires posés, il apparait opportun de mettre en lumière les modalités de la visibilité des lettres belges aujourd'hui en prenant pour point de départ les auteurs en traduction et en réception. Quelle est la littérature belge francophone qui circule en traduction ? Et qui sont ces acteurs de médiation qui contribuent au rayonnement de la Belgique francophone à l'étranger ? Cette visibilité est-elle similaire dans les autres canaux de réception telle la presse ? Ce sont ces trois questions qui guideront le déroulement de notre contribution.

3. Cadre théorique et méthodologique

Cette étude s'inscrit à la croisée des champs liés à sociologie de la traduction, de la réception et des transferts culturels. Dans la lignée des travaux de sociologie de la traduction de Heilbron et Sapiro (2007), Heilbron (2009) ou encore Sapiro (2008, 2009, 2014), notre contribution s'attache à décrire la circulation et la médiation de la littérature belge francophone en étudiant trois paramètres : 1) la circulation des auteurs et œuvres en traduction, 2) l'étude des traducteurs et 3) la corrélation entre traduction et réception. Ces trois facteurs sélectionnés vont servir à définir en partie la nature des échanges internationaux actuels entre la Suède et la Belgique francophone et à nous interroger sur le caractère autonome de la littérature belge francophone dans le champ littéraire suédois. Il va de soi que d'autres aspects auraient pu être étudiés, telles les relations culturelles entre ces deux pays ou l'organisation sociale du marché suédois des droits de traduction, mais cette étude, pour des raisons de délimitation et de cohérence, a choisi de se focaliser sur la question de la visibilité littéraire de la Belgique francophone. Le double examen portant sur la circulation en traduction et en réception privilégie une approche comparatiste et transdisciplinaire. Cette méthode a pour avantage de montrer l'interaction éventuelle entre plusieurs circuits de circulation littéraire et s'inscrit dans le domaine des transferts culturels comme tendent à le souligner les recherches récentes en interculturalité (cf. Meylaerts, D'hulst & Verschaffel, 2017, ou encore Charle, Lüsebrink & Mix, 2017).

La perspective adoptée dans cette étude est essentiellement descriptive et ce, dans l'esprit même de Toury (1995) qui prônait d'analyser le fonctionnement des traductions en prenant en considération le champ littéraire du pays cible. Ceci rejoint, à la même époque, le cadre épistémologique des transferts culturels défini par Espagne (1999) pour lequel l'étude du transfert des œuvres à l'étranger doit s'effectuer en prenant en compte le contexte du champ d'accueil et les resémantisations effectuées. Comme le suggère Heilbron (2009), la traduction des livres peut être étudiée sous différents aspects. L'un d'entre eux est de se pencher sur les échanges culturels transnationaux en jeu, un second est de « considérer les traducteurs

comme un groupe professionnel », un troisième « d'analyser l'évolution du système transnational de communication » (p. 258). Pour notre part, nous nous penchons sur la traduction des livres et des auteurs au cours des vingt dernières années et examinons l'activité de traduction des médiateurs. L'activité sociale et professionnelle qu'est la traduction est encore un champ d'étude en plein développement qui mérite d'être mis en relation avec d'autres pratiques au niveau international (selon Sapiro, 2014, p. 83). D'où l'intérêt de notre contribution d'identifier un peu mieux ces acteurs en médiation en périphérie. Comme l'a montré Schwartz (2016) dans le cas de la traduction de la littérature italienne dans les années 1920 en Suède, le fait que les deux traducteurs principaux aient été de formation, de sexe et de statut différents a eu un impact déterminant sur le type de littérature importé.

Cette étude procède en trois temps et porte donc sur les vingt dernières années (1998-2018). Premièrement, nous nous attardons à relever les traductions suédoises de la littérature belge francophone en dégageant les éléments de classification suivants : genres littéraires, œuvres, genre de l'auteur et rééditions. Nous dégageons également les différents flux traductionnels de cette littérature depuis 1998. Dans un second temps est examinée la carte d'identité des médiateurs. Qui sont ces médiateurs qui s'intéressent à la littérature belge francophone ? Représentent-ils une catégorie professionnelle distincte ? Quelle est leur pratique de la traduction si l'on comptabilise les œuvres traduites à leur actif ? Traduisent-ils, par exemple, plusieurs titres ou/et écrivains belges ? La dernière étape de cette contribution porte sur une comparaison de la réception journalistique en vue de dégager les éléments les plus saillants du circuit de la traduction. Quelle est, en réalité, la proportion des articles de presse par auteur par rapport aux auteurs traduits ? Les auteurs traduits sont-ils toujours présentés ou introduits par la presse ? À l'opposé, certains écrivains belges jouissent-ils d'une visibilité médiatique inédite alors que la traduction de leurs œuvres est encore existante ? En résumé, peut-on observer une asymétrie dans la circulation des œuvres en fonction du canal de transmission utilisé ?

Méthodologiquement, nous avons eu accès à trois bases de données pour la constitution du corpus et la récolte des données. Avant de réunir les données, nous avons dû définir ce qu'est un auteur belge francophone. Dans le cadre de cette étude, il s'agit d'un écrivain né en Belgique, y ayant suivi la majorité de son cursus scolaire et dont la production littéraire est essentiellement de langue française. La première étape a consisté à établir la liste des écrivains belges francophones susceptibles d'être traduits ou non en nous servant de la base de données Axel. Pour ce faire, nous avons procédé en effectuant une recherche spécifique dans le catalogue des écrivains moyennant l'entrée Författarlexikon (recherche avancée > titlar). Au total, le catalogue comprenait 15 écrivains belges francophones[1] et englobait, dans l'ordre alphabétique : Madeleine Bourdouxhe, Kitty Crowther, Pierre Culliford (Peyo), Franquin, Amélie Nothomb, Olivier Herdies, Hergé, Yves Hunstad & Ève Bonfanti, Maurice Maeterlinck, Henri Michaux, Georges Simenon, Jean-Philippe Toussaint, Victor Serge et Marguerite Yourcenar. Dans une seconde étape, pour chaque écrivain répertorié au préalable par Axel, nous avons fait une recherche spécifique en utilisant la base de données Libris, pour chercher tous les titres (re)traduits ou réédités en suédois pour chacun de ces écrivains. Les livres audio n'ont pas été comptabilisés. D'après le catalogue de Libris, tous les auteurs cités précédemment sont traduits entre 1898 et 2018 excepté Maeterlinck. Le corpus de textes traduits de la litté-

[1] Parmi ces auteurs francophones, mentionnons deux cas particuliers : Kitty Crowther a une mère suédoise et Olivier Herdies est de nationalité suédoise. Selon la définition adoptée pour définir l'écrivain belge francophone, nous avons exclu Éric-Emmanuel Schmitt de notre corpus vu qu'il a fait toute sa scolarité en France et y a vécu la grande majorité de sa vie.

rature belge francophone en suédois s'élève au total à 154 ouvrages, y compris les éventuelles retraductions, révisions ou rééditions de ces œuvres. Nous revenons sur cette répartition en détail ultérieurement.

En ce qui concerne les données liées à la réception journalistique, le nombre d'articles se rapportant à chaque écrivain belge francophone a été obtenu moyennant l'utilisation de la base de données suédoise *Artikelsök*, qui permet une recherche par auteur, par sujet et par date dans différents supports (journaux quotidiens et hebdomadaires, revues spécialisées et scientifiques). Après avoir isolé le nom de chaque écrivain (obtenu dans la première sélection par *Axel*), nous avons répertorié pour chacun d'entre eux tous les articles de presse dans la catégorie « presse quotidienne » entre 1998 et 2018 et ce, sans exception. La liste de ces quotidiens figure sur le site d'*Artikelsök*[2]. Maurice Maeterlinck s'est avéré être le seul écrivain non traduit entre 1998 et 2018 mais demeurant présent dans la presse. Pour vérifier ces données, nous avons également élargi cette recherche moyennant l'utilisation de la catégorie *sujet* « belgisk litteraturhistoria » [trad. Histoire littéraire belge].

Toute traduction littéraire a été prise en compte et comprend les catégories suivantes : romans, nouvelles, théâtre, poésie, littérature de jeunesse et bande dessinée.

Pour établir la carte d'identité des traducteurs (sous-partie 5), nous avons adopté certains critères. D'une part, nous avons choisi de ne pas distinguer les premières traductions des retraductions, rééditions ou révisions pour établir le relevé des traductions par traducteur. Une étude plus affinée pourrait éventuellement faire ressortir des différences intéressantes. D'autre part, nous nous sommes reportée aux informations disponibles au moment de notre recherche (mars 2019) pour reconstituer la bibliographie de ces traducteurs. La majeure partie des informations a été recueillie à partir du site Wikipedia. Cette source n'est pas forcément complète et est remise à jour en permanence. Un des problèmes liés à cette méthode tient au fait que certains traducteurs n'étaient peut-être pas encore éditeur, ni académicien ni écrivain au moment où ils ont traduit les œuvres belges francophones. Pour obtenir un relevé plus exact, il eût fallu établir la carte d'identité de chacun de ces traducteurs en fonction de la date de publication de leur traduction. Ce travail plus laborieux n'a pas été entrepris dans le cadre de cette étude et pourrait être complété.

4. La circulation de la littérature belge francophone en traduction

4.1. Le flux des traductions entre 1998 et 2018

Le flux de la traduction concernant la littérature belge francophone varie considérablement depuis 20 ans avec six pics plus ou moins distincts en 1999, 2004, 2007, 2011-2012, 2015 et 2017.

[2] Voir le site : https://artikelsok-ip-btj-se.ezp.sub.su.se/. Le site a été revisité le 19 septembre 2019 pour le dernier contrôle des données. Le nombre de quotidiens où figurait un article de presse concernant un écrivain belge francophone du corpus est très variable et s'étend de 4 (dans le cas de Nothomb) jusqu'à 16 (cas d'Hergé).

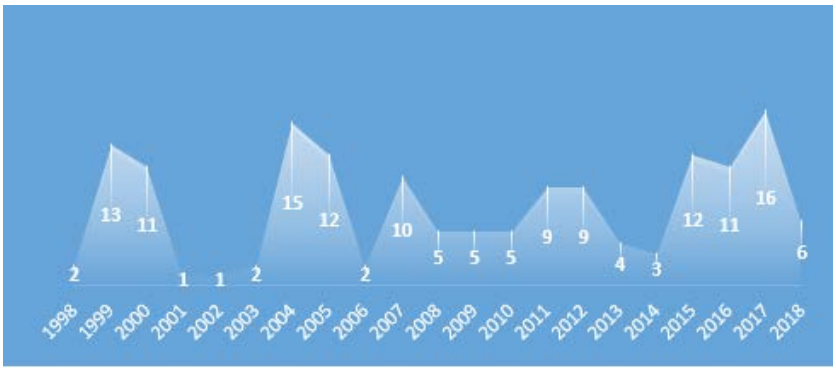


Figure 1. Flux de traduction de la littérature belge francophone traduite en suédois entre 1998 et 2018

Selon les années les plus productrices en traductions, certains écrivains se démarquent largement du lot. Ci-dessous apparaissent en gras le nom des écrivains les plus traduits lors de chacun de ces pics avec le nombre respectif de titres traduits entre parenthèses.

1999 (13 titres)	**Hergé** (12), Toussaint (1)
2004 (15 titres)	**Hergé** (14), Bourdouxhe (1)
2007 (10 titres)	**Franquin** (7), Crowther (1), Hergé (2)
2011 (9 titres)	**Peyo** (5), Crowther (3), Serge (1)
2012 (9 titres)	**Peyo** (5), Crowther (2), Hergé (2)
2015 (12 titres)	**Hergé** (4), Crowther (2), Franquin (3), Culliford (2), Michaux (1)
2017 (16 titres)	**Simenon** (9), Crowther (2), Franquin (1), Yourcenar (1), Hergé (3)

Tableau 1. Relevé des écrivains belges francophones traduits pendantles années les plus productives en traduction (1998-2018)

En fonction de certains événements il est relativement facile d'interpréter l'accroissement du nombre de traductions pour les écrivains phares de chacun de ces pics. Deux causes essentielles expliquent le rebondissement de certains auteurs belges sur la scène littéraire suédoise, à savoir la remise d'un prix ou la commémoration d'un anniversaire. Quelques informations peuvent sans doute expliquer les données citées dans le tableau ci-dessus.

Entre 1999 et 2001, une collection de dix-huit volumes de bande dessinée d'Hergé est rééditée dans une édition spéciale prestigieuse *Hergés samlade verk*, traduite par Karin et Allan Janzon. En 2004, de nouveaux albums de Tintin sont retraduits par Björn Wahlberg pour fêter le 75ème anniversaire de la parution du premier album de Tintin. De même, en 2007, la série Gaston de Franquin est rééditée en sept volumes comprenant au total 19 titres d'albums. En 2010, Crowther reçoit le prix honorifique ALMA (Astrid Lindgren Memorial Award). À la suite de cette distinction, une avalanche d'articles de presse commentera cet événement et de nombreuses traductions vont apparaître l'année suivante (2011).

On remarque que les auteurs belges les plus traduits au cours de cette période pratiquent trois genres littéraires bien circonscrits : la bande dessinée (Hergé et Franquin), la littérature de jeunesse (Crowther) et le roman policier (Simenon).

4.2. La domination des auteurs de sexe masculin et de quatre genres littéraires

Au cours de la période d'étude, on note une différence importante entre le petit nombre d'auteurs belges traduits (9 hommes et 5 femmes) alors que non moins de 154 œuvres sont

publiées au cours de cette même période. La représentativité des œuvres écrites par des femmes atteint un tiers (33 %). L'importance des traductions au cours de cette période doit néanmoins être relativisée puisque 63 % des œuvres ne sont pas des premières traductions. En effet, seuls 37 % des œuvres traduites ne sont ni des rééditions ni des retraductions. Parmi cet ensemble de premières traductions, la proportion des œuvres d'auteures augmente légèrement mais se hisse encore difficilement au niveau de la traduction des œuvres des écrivains (soit 41% contre 59%). Le sexe masculin est donc en plus grande représentativité dans l'ensemble des auteurs des livres traduits.

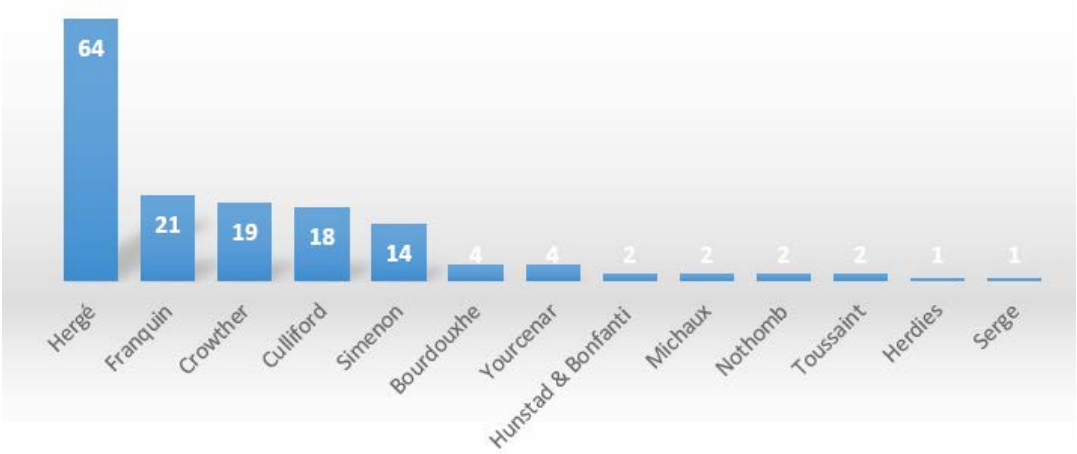


Figure 2. Nombre d'œuvres traduites en suédois par auteur belge francophone

En se reportant maintenant aux genres littéraires les plus traduits de la littérature belge francophone (cf. figure 3), il apparaît clairement que les quatre genres les plus représentés cités plus haut sont en ordre décroissant : la bande dessinée (66 %), la littérature de jeunesse (12 %) et le roman policier (9 %) ou roman (autre que policier 8 %). Les deux genres littéraires que sont la littérature de jeunesse et le roman policier ne sont en réalité représentés que par un seul écrivain. Il n'est donc pas étonnant de remarquer, en parallèle, que les cinq auteurs les plus traduits sont ceux qui s'inscrivent dans trois de ces quatre genres littéraires : Hergé (BD), Franquin (BD), Crowther (Jeunesse), Culliford (BD) et Simenon (policier). Crowther est la seule femme à se distinguer dans ce palmarès en se plaçant à la troisième place. La popularité du genre romanesque est manifeste mais, au contraire des autres genres littéraires cités plus haut, le roman (autre que policier) est représenté par au moins six écrivains.

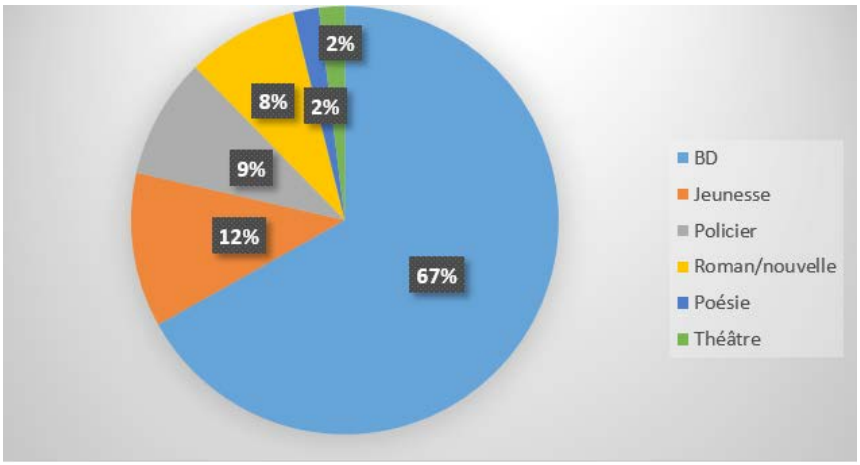


Figure 3. Genres littéraires les plus traduits

5. Les traducteurs de la littérature belge francophone

La majorité des traducteurs engagés dans le processus de transfert des écrivains belges francophones en suédois n'ont traduit qu'*un* auteur belge. Seuls trois traducteurs sur 38 (soit 8 %) en ont traduit deux mais, dans deux de ces cas, les traducteurs restaient dans le même genre littéraire (la bande dessinée). En réalité, un seul traducteur se démarque et traduira deux genres littéraires, à savoir le roman historique et le roman policier. Par ailleurs, on note que 50% des traducteurs n'ont traduit qu'un seul titre (soit 21 personnes) alors que l'autre moitié en a traduit au moins deux et souvent bien plus, comme le montre la figure ci-dessous (fig. 4). Le traducteur suédois de littérature belge francophone est, avant tout, un traducteur spécialiste d'un seul auteur. Ce qui tendrait aussi à confirmer l'hypothèse de Cedergren et Lindberg (2017, p. 10) concernant l'autonomie présumée de la littérature belge francophone en Suède.

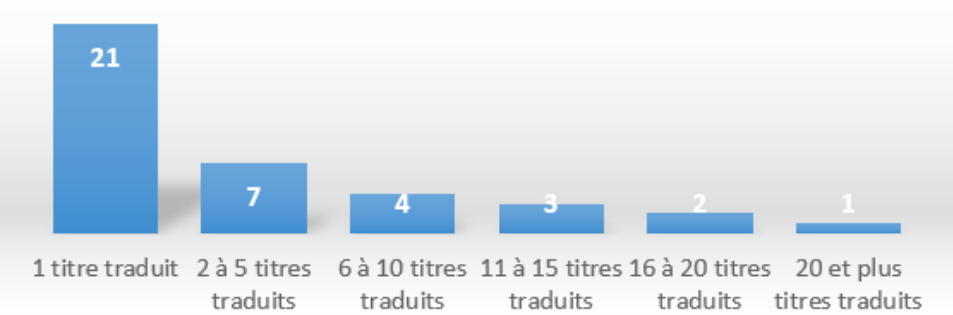


Figure 4. Nombre de titres traduits par une seule personne

L'on notera que plus d'un tiers de ces 38 traducteurs (13 traducteurs soit 34% d'entre eux) ont traduit au moins 5 titres belges. Ces chiffres tendraient à indiquer le caractère spécialisé de cette corporation de traducteurs qu'il serait intéressant de comparer avec les traducteurs d'autres littératures francophones traduites en suédois. Dans un autre contexte nordique qu'est la Finlande, Gambier (2009, p. 342) a montré que les traducteurs finlandais à partir du français étaient très nombreux et se regroupaient selon quatre catégories qui pouvaient aussi se recouper (traducteurs salariés, traducteurs indépendants, écrivains-traducteurs et traducteurs littéraires). Nos données laissent apparaître d'autres résultats. En effet, environ deux tiers de ces traducteurs sont des écrivains ou/et des personnalités culturelles et assument l'activité de traduction comme une autre activité secondaire. Ce constat pourrait rejoindre, en partie, les résultats de l'étude empirique de Katan (2009) où ce dernier étudie la profession des traducteurs et montre comment la traduction est perçue, avant tout, par les personnes elles-mêmes comme une activité et non une profession. Selon cette étude (pp. 198-199), les traducteurs interrogés dans l'enquête soulignent le prestige social inférieur de leur activité qu'ils ont ensuite été amenés à comparer à d'autres professions de leur choix. Ils avaient comparé leur statut de traducteur à celui des métiers de secrétaire, d'enseignant ou d'éditeur (dans ce dernier cas, il s'agit de traducteurs littéraires). Les résultats de notre étude (fig. 5) montrent que parmi les traducteurs, 86% ont une autre activité: les uns sont écrivains (59%, soit 22 personnes), les autres éditeurs ou rédacteurs dans une maison d'édition (13 %, soit 5 personnes) ou encore rattachés à une institution universitaire ou une Académie (14%). La très grande majorité de ces traducteurs ont donc une autre activité professionnelle au capital symbolique élevé. Les traducteurs professionnels et consacrés exclusivement à la traduction

littéraire sont clairement en minorité. À la différence toutefois des résultats de Katan (2009, p. 191), parmi les traducteurs suédois de la littérature belge francophone nous n'avons pas relevé d'étudiants.

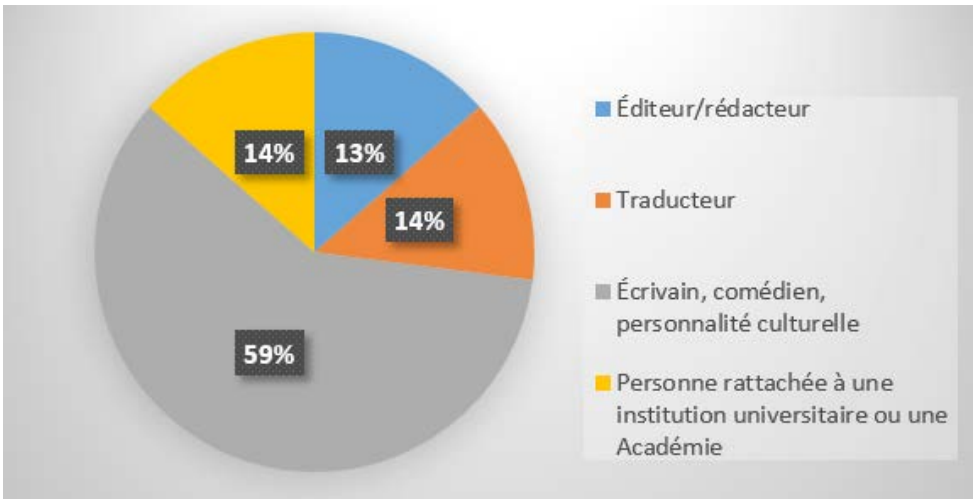


Figure 5. Carte d'identité des 38 traducteurs

Néanmoins, si l'on veut dégager les paramètres à prendre en compte pour classer ce type de transfert, on ne peut se limiter à la seule identification du traducteur concerné. Comme l'explique le modèle de Casanova (2002), pour évaluer la nature et le capital symbolique de l'échange et donc de la traduction, il faut mesurer le poids de trois facteurs : la langue de la littérature traduite, la place de l'écrivain dans les échanges mondiaux et la position du traducteur. Comme le soutient Casanova :

> Cette inégalité structurelle, qui impose de définir la traduction comme rapport de force, empêche en outre de lui assigner un sens unique ; sa signification dépend en effet de la position respective des trois instances qui la fondent : la langue d'abord - ou mieux, les deux langues, celle de départ et celle d'arrivée -, l'auteur ensuite, le traducteur enfin. (p. 9)

Pour qualifier la nature du transfert, reprécisons ces trois instances :

- La langue française, selon le classement de Sapiro (2014, p. 85), est une des langues dites centrales qui se trouve en position dominante par rapport au suédois. Le fait qu'il s'agisse de la Belgique ne remet pas ici en cause cette position face au suédois.

- Les auteurs les plus traduits ont un capital symbolique élevé dont fait foi la liste suivante : Crowther, auteur de nombreux albums de littérature de jeunesse, s'est démarquée depuis 2010 avec le Prix ALMA ; la BD belge conserve sa place honorifique avec Franquin, Culliford et Hergé ; Simenon, le roi du roman policier, est un des auteurs les plus traduits au monde. Bien qu'il s'agisse de genres littéraires dits dominés vis-à-vis du genre romanesque, lyrique ou encore autobiographique, ces écrivains ont une renommée mondiale et sont dotés d'un haut prestige.

- La figure 5 où est redessinée la carte d'identité du traducteur indique la position dominante du traducteur dans le paysage culturel suédois.

On peut alors s'interroger sur la nature du transfert en jeu lorsqu'un traducteur en position dominante s'intéresse à des auteurs eux aussi établis et reconnus. Dans ce cas, ces médiateurs mutualisent des valeurs littéraires, renforcent leur capital symbolique et s'auto-consacrent sachant qu'ils se trouvent, malgré leur position dominante, dans un champ littéraire périphérique. Deux autres remarques restent à faire dans ce contexte. Alors que le genre de la bande dessinée reste un genre littéraire moins développé (mais en pleine croissance) en Suède et en Scandinavie, la littérature de jeunesse et le roman policier sont des genres où précisément

la Suède excelle. Ce sont, en effet, ces deux genres littéraires, si l'on excepte le théâtre scandinave du XIX[e] siècle, qui ont placé la littérature suédoise au rang des littératures mondiales (Svedjedal, 2012). Autrement dit, la Suède renforce encore plus la position de Crowther qu'elle va élever au rang de lauréate du Prix ALMA en 2010 (sur une totalité de dix-huit titres traduits, cinq de ses œuvres sont seulement traduites avant le prix). En ce qui concerne Simenon, le public suédois est sans aucun doute versé dans ce type de littérature mais il est particulièrement intéressant de voir que deux de ses traducteurs[3], l'une essayiste et critique littéraire (devenue universitaire par la suite) et le second ancien attaché culturel, ont un énorme capital symbolique. Il y a donc, semblerait-il, un phénomène de synergie qui touche les deux partenaires en cause : tant le traducteur suédois que l'auteur belge importé se retrouvent consacrés simultanément dans cette opération de traduction et d'échange. Quant à la bande dessinée, on note que ce sont des médiateurs, généralement écrivains et personnalités culturelles en position largement dominante dans le champ littéraire suédois qui cherchent à renforcer, dans ce cas, le capital littéraire de la bande dessinée suédoise.

6. Traduction et réception

Dans cette troisième partie, nous mettons en perspective les résultats observés concernant les flux traductionnels avec ceux de la réception journalistique de cette même littérature. L'intérêt de cette comparaison est double. En retraçant en parallèle le flux de réception de ces mêmes auteurs, nous dégageons certains points de similitude ou/et de divergence et sommes mieux à même de dégager les particularités de la circulation des œuvres en traduction. La comparaison permet aussi, de relever certaines asymétries et, par là même, de souligner les mécanismes particuliers des deux circuits de circulation et de médiation.

En prenant en compte les traductions effectuées et le nombre d'articles de presse au cours de la même période, nous obtenons les flux suivants (fig. 6). Les flux de traductions concernant la littérature belge francophone se maintiennent depuis 20 ans avec six pics distinctifs en 1999, 2004, 2007, 2011, 2015 et 2017 et correspondent dans l'ensemble à la courbe des flux de la réception journalistique.

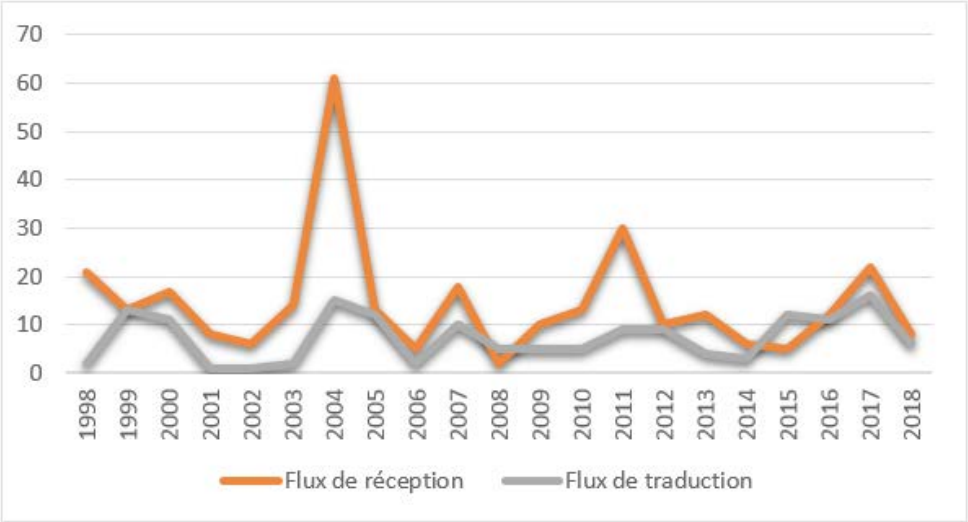


Figure 6. Flux de traduction et de réception de la littérature belge francophone en Suède entre 1998 et 2018

À partir des données observables dans ce diagramme, deux types de variations que l'on pourrait caractériser comme *asymétriques* pourraient être indicatrices des modalités de ces deux

[3] À noter que l'attaché culturel a révisé la traduction de Simenon effectuée par la traductrice.

circuits. Si l'on s'entend sur le fait que la traduction est admise comme étant le circuit de production le plus important pour mesurer la place et l'échange culturel entre deux pays, on peut le considérer comme le point initial à l'aune duquel on jugera les autres circuits, tel le circuit de réception. Les mouvements que l'on observera seront décrits comme ascendant ou descendant en fonction du niveau supérieur ou inférieur du flux de réception par rapport aux données des traductions. Selon cette logique, deux types d'asymétries apparaissent lors de différents périodes :

- *Asymétrie descendante* : la traduction est plus importante que la réception. Ce mouvement est assez rare mais s'observe ponctuellement en 2008 et 2015. On peut alors noter que la réception journalistique est très faible au cours de ces deux années (seuls 7 articles recensés) alors que la traduction de la littérature belge francophone est beaucoup plus importante (avec 17 titres traduits). Préliminairement, on peut déjà en déduire que la littérature belge francophone traduite n'a pas toujours été accompagnée d'une réception journalistique à laquelle on aurait pu s'attendre.

- *Asymétrie ascendante* : la réception domine le nombre de traductions. Ce mouvement est dominant vu que la réception excède largement le nombre de traductions. Entre 1998 et 2007, on dénombre 176 articles de presse alors que le nombre de traductions s'élève à 69. Le même phénomène apparaît entre 2009 et 2018 excepté pour l'année 2015. Au cours de cette période (2009-2014 et 2016-2018), 123 articles de presse se consacrent à des œuvres belges francophones alors que 68 traductions ont été publiées. Évidemment, certains écrivains ont attiré les critiques plus que d'autres. Nous y reviendrons plus en détail ci-dessous.

On constate que le mouvement le plus dominant observé entre 1998 et 2018 constitue ce que nous avons appelé « l'asymétrie ascendante ». Plusieurs auteurs belges francophones bénéficient d'une visibilité remarquable dans les journaux suédois. On remarque qu'il n'y a jamais d'article de réception sans qu'il n'y ait toujours au moins une traduction la même année et vice versa. Autrement dit, la réception et la traduction des œuvres belges francophones sont intrinsèquement liées. Précisons ici que le contenu de l'article de presse n'est pas forcément en lien avec la traduction ni même avec l'auteur traduit (ex : la traduction de X donne lieu à 2 coupures de journaux sur Y). *A fortiori*, on pourrait alors se demander si les périodes allant de 1998 à 2007, de 2009 à 2014 et de 2016 à 2018 – où le nombre de coupures de presse excède largement le nombre de traductions (respectivement 176/69 et 123/68) – n'aurait pas contribué, pendant la période suivante, à augmenter le taux de traductions en suscitant (ou réveillant) l'intérêt des traducteurs pour la littérature belge francophone. De ce fait, l'énorme attention médiatique apportée de manière continue à certains auteurs belges francophones a, sans doute, été un moteur significatif pour relancer la traduction dont on peut constater le très faible nombre par moment (1998, 2001-2003, 2006, 2013-2014).

Si l'on prend en compte les genres littéraires les plus en vogue dans la presse, on constate avec surprise que la réception journalistique redistribue les données concernant les proportions des genres littéraires les plus traduits (cf. figure 3, sous-partie 4.2). En effet, comme le montre la figure 7 ci-dessous, la bande dessinée perd largement en visibilité littéraire (et le roman policier légèrement) et ce, à l'avantage de la littérature de jeunesse, du roman, de la poésie et du théâtre. La bande dessinée, quoique représentant toujours le genre littéraire dominant, a perdu de son rayonnement passant de 66% à 40% si l'on prend en considération la totalité des articles de presse. Mais la différence est aussi considérable dans les cas du roman (autre que policier), de la littérature de jeunesse ou encore du théâtre qui voient chacun leur représentativité plus ou moins doublée. La poésie est sans contestation le genre littéraire ayant bénéficié d'une visibilité beaucoup plus accrue en étant quadruplée passant ainsi de 2% à 8%.

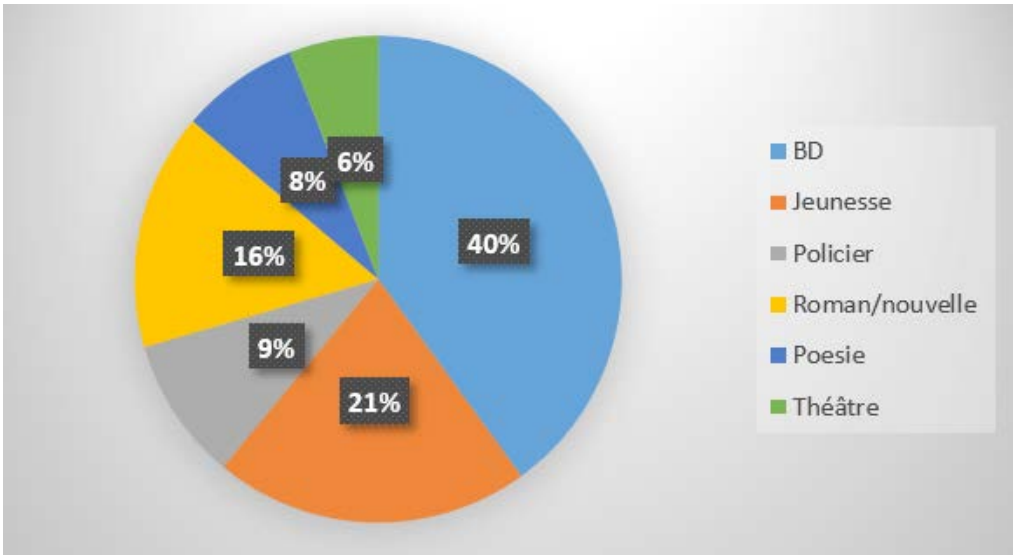


Figure 7. Les six genres littéraires les plus visibles dans la réception littéraire

Examinons maintenant ces périodes asymétriques en nous y reportant plus en détail pour mieux comprendre les modalités de fonctionnement de ces deux circuits. Qui sont les auteurs traduits ou commentés dans la presse écrite au cours de ces périodes ?

Année	Auteurs traduits	Auteurs commentés dans les articles de presse
1998	**Crowther (1)**, **Toussaint (1)**	Simenon (1), Hergé (1), Michaux (3), Crowther (4), Toussaint (12)
1999	Hergé (12), Toussaint (1)	Hergé (5), Michaux (1), Nothomb (1), Yourcenar (2), Crowther (2), Toussaint (1), Maeterlinck (1)
2000	Hergé (7), **Yourcenar (1)**, **Herdies (1)**, Hunstad & Bonfanti (2)	Hergé (1), Herdies (8), Simenon (1), Yourcenar (1), Toussaint (2), Maeterlinck (4)
2001	**Simenon (1)**	Simenon (3), Hergé (2), Michaux (2), Herdies (1)
2002	Hergé (1)	Hunstad & Bonfanti (4), Serge (2)
2003	**Nothomb (1)**	Simenon (10), Nothomb (2), Yourcenar (1), Hergé (1)
2004	Hergé (14), **Bourdouxhe (1)**	Bourdouxhe (3), Nothomb (1), Hergé (54), Michaux (1), Hunstad & Bonfanti (2)
2005	**Hergé (1)** + (8), **Crowther (2)**, Yourcenar (1)	Hergé (3), Bourdouxhe (2), Nothomb (1), Crowther (6), Yourcenar (1)
2006	**Nothomb (1)**, **Michaux (1)**	Crowther (1), Michaux (3), Toussaint (1)
2007	**Hergé (2)**, **Franquin (3)** + (4), **Crowther (1)**	Hergé (12), Nothomb (1), Crowther (3), Maeterlinck (1), Michaux (1)
2008	**Franquin (1)** + (4), **Crowther (1)**	Michaux (1), Peyo (2)
2009	Hergé (1), **Bourdouxhe (1)**, **Franquin (2)** + (1)	Simenon (1), Hergé (5), Peyo (1), Bourdouxhe (3),

2010	Hergé (1), Crowther (2), **Bourdouxhe (1)** + (1)	Crowther (12), Hergé (1)
2011	**Crowther (3)**, **Peyo (5)**, **Serge (1)**	Hergé (13), Peyo (5), Crowther (12)
2012	Hergé (2), **Crowther (2)**, **Peyo (5)**	Hergé (4), Crowther (5), Toussaint (1)
2013	Crowther (2), Peyo (2)	Simenon (1), Franquin (1), Hergé (1), Crowther (9),
2014	Crowther (1), **Peyo (2)**	Yourcenar (1), Crowther (1), Simenon (4)
2015	Hergé (4), **Franquin (3)**, **Crowther (2**), **Peyo (2),** Michaux (1)	Hergé (1), Franquin (1), Crowther (1), Michaux (1)
2016	Hergé (5), **Peyo (2)**, **Franquin (1)**, Simenon (2), **Yourcenar (1)**	Crowther (4), Simenon (1), Michaux (2), Maeterlinck (5)
2017	Hergé (3), **Crowther (1)** + (1), **Franquin (1)**, Simenon (9), **Yourcenar (1)**	Hergé (2), Yourcenar (5), Franquin (1), Crowther (2), Peyo (3), Simenon (5), Toussaint (2), Serge (1)
2018	Hergé (3), **Franquin (1)**, Simenon (2)	Crowther (3), Hergé (2), Simenon (2), Maeterlinck (1)

Tableau 2. Répartition par année du nombre de traductions suédoises et du nombre d'articles de presse par auteur belge francophone entre 1998 et 2018

Un examen plus approfondi montre précisément en quoi résident les déséquilibres. Pour chacune de ces années, nous avons détaillé les auteurs traduits afin de noter les éventuelles corrélations avec les auteurs commentés, voire introduits dans la presse. Pour pouvoir mieux évaluer l'impact des premières traductions sur la réception des auteurs, nous avons également marqué en gras les auteurs et le nombre de leurs œuvres quand il s'agissait d'œuvres traduites pour la première fois. Les chiffres (non marqués) renvoient donc à des traductions rééditées, révisées ou nouvelles.

La comparaison entre ces deux circuits accroît la visibilité de plusieurs phénomènes et met en relief (ou fait présumer) une relative autonomie du circuit de réception. Cedergren et Modreanu (2016, pp. 89-90) avaient déjà suggéré cette hypothèse en étudiant les motifs liés à la parution d'articles de presse concernant la littérature francophone dans la presse suédoise et roumaine en constatant que la traduction n'était que l'un des motifs parmi six autres pour expliquer la parution d'un article dans la presse. À cet effet, nous commenterons ci-dessous l'absence ou le manque de correspondances entre les circuits de traduction et de réception pour ces écrivains. On peut également rapidement visualiser ci-dessous le nombre de traductions et d'articles de journaux par auteur belge francophone (fig. 8).

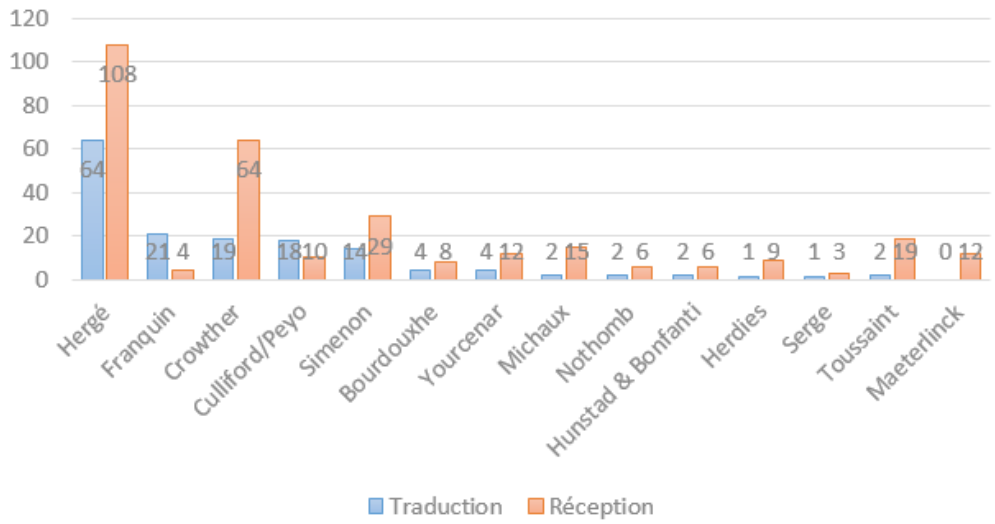


Figure 8. Nombre de traductions et d'article de presse par auteur belge francophone traduit en suédois

Quand on se reporte au tableau 2 ci-dessus, plusieurs constats peuvent être faits quant à l'ambivalence du rôle de la réception journalistique. D'une part, on note le peu d'attention porté à quelques auteurs alors que les traductions ne sont pas en faible quantité. En effet, malgré les traductions de Franquin (2007, 2008*, 2009*, 2015*, 2016*, 2017* et 2018*)[4] ou de Peyo (2011*, 2012*, 2013, 2014*, 2015* et 2016*) où plusieurs de leurs titres apparaissent pour la première fois en traduction suédoise, les noms de ces deux écrivains restent dans l'ombre médiatique (Franquin est commenté uniquement quatre fois en 2013, 2015 (2 fois) et 2017 et les commentaires, quoique plus nombreux pour Peyo, se limitent à 10). Au détour, notons qu'il s'agit de bande dessinée et que la faible visibilité de ces deux Belges francophones est d'autant plus remarquable que leur homologue, Hergé, a suscité, de son côté, un taux important de commentaires dans les journaux. Franquin et Peyo sembleraient souffrir, comme beaucoup d'autres écrivains francophones, « d'imperçu » selon le terme de Porra (2018). En ce qui concerne Simenon, on peut aussi être surpris par le fait que le nombre de traductions n'ait pas engendré un plus grand intérêt de la part de la presse. Cela pourrait s'expliquer par le fait que les traductions de Simenon sont essentiellement révisées ou retraduites. Si l'on regarde les années où sont traduits certains écrivains, on constate toutefois un certain « vide journalistique », comme en fait foi l'invisibilité dans la presse de la nouvelle traduction de l'œuvre *Sous le pont Mirabeau* de Bourdouxhe parue en 2010 (la seconde traduction de *La Femme de Gilles* est une réédition).

D'autre part, on note surtout l'énorme intérêt que la presse porte à certains écrivains alors que la traduction de leurs œuvres est relativement infime (au maximum 2). Il y a lieu alors de présumer une réelle autonomie du circuit de réception à l'égard de celui de la traduction. On relève une telle disproportion dans les cas de Michaux (15 art./2 trad.), Maeterlinck (12 art./0 trad.), Toussaint (19 art./2 trad.) ou encore Herdies (9 art./1 trad.). Dans la même vague, l'énorme popularité médiatique dont jouissent quelques écrivains est remarquable. La popularité de Crowther monte en flèche (entre 2010 et 2013) une fois que le prix ALMA lui a été attribué en 2010. Un autre cas significatif concerne l'écrivain nobélisé, Maeterlinck. Alors que ce dernier n'a pas été (re)traduit depuis 1993, il suscite toujours de l'intérêt comme le montre sa réception en l'an 2000, en partie grâce à la mise en scène de ses pièces de théâtre. Michaux, lui aussi passablement oublié par les traducteurs depuis 1987 (date de parution de la traduction

[4] Les années marquées d'un astérisque (ex : 2018*) signifient qu'une ou plusieurs œuvres de l'auteur en question sont traduites pour la première fois.

suédoise d'une sélection de textes sous le titre de *Bräsch* [trad. *Violation*]) et ce jusqu'en 2006 (parution de *En viss Plume*), rebondit néanmoins continuellement dans la presse en 2001, 2007, 2015 et 2016. La traduction de 2006 explique probablement sa réapparition en 2007 dans la presse. Une analyse plus pointue du contenu, de la longueur et des auteurs de ces commentaires de presse apporterait certes des précisions et expliquerait le(s) motif(s) lié(s) à cette réception. Le cas Michaux laisse présumer l'impact de la réception.

Cette asymétrie ascendante met en relief le rôle indéniable de la réception journalistique. Dans le cas de Maeterlinck, l'attention portée par la presse ne dépend pas de la présence d'une traduction publiée au cours de la même année ou de l'année précédente ; la presse peut en revanche avoir orienté les traducteurs. Le cas de Michaux (vu plus haut) en est une belle illustration et celui de Simenon tend aussi à le démontrer. Alors que les commentaires sur Simenon vont affluer en 2003 lors du centenaire de sa naissance, les traductions révisées de son œuvre apparaissent sur le marché suédois bien plus tard, c'est-à-dire en 2016, 2017 et 2018. Dans ce cas, il est difficile d'y voir une corrélation de type cause à effet. On pourrait se demander si la réception dans la presse n'est pas une condition préalable à la publication d'une traduction dans le cas d'auteur moins connu.

7. La visibilité littéraire de la littérature belge francophone en Suède

L'objectif de cette étude a été de mesurer la visibilité de la littérature belge francophone en Suède en étudiant plus précisément trois paramètres : le flux de traduction, les traducteurs et le flux de la réception. Comme nous l'avions initialement rappelé, la Belgique détient une importance non négligeable dans le paysage universitaire suédois au sein des études de langue française. Pourtant, on observe vite que les auteurs belges francophones les plus enseignés (Simenon, van Cauwelaert et Nothomb) ne correspondent pas exactement à ceux qui sont les plus traduits ni les plus commentés dans les journaux. Seul Simenon a su conquérir les trois acteurs de médiation (enseignement universitaire, traduction et réception journalistique). Le circuit de la formation universitaire demanderait d'ailleurs à être étudié de plus près.

À partir des résultats obtenus, plusieurs conclusions peuvent être tirées même si d'autres études restent nécessaires pour nuancer, consolider ou démentir ces premières observations qui portent sur la traduction et la réception contemporaine suédoise (1998-2018) de la littérature belge francophone.

Outre le fait que la bande dessinée, la littérature de jeunesse, le roman policier et le roman (autre que policier) sont apparus comme les quatre genres littéraires belges affichant le plus de visibilité en Suède, on note des différences intéressantes entre les circuits de traduction et de réception journalistique. Si la bande dessinée, la littérature de jeunesse et le roman policier étaient les grands favoris de la traduction, un déplacement s'est opéré au niveau de la réception à l'avantage des genres littéraires commercialement moins porteurs tels que le théâtre et surtout la poésie. On note également que les données concernant la traduction des écrivains belges francophones montrent que cet ensemble de traductions est composé majoritairement d'écrivains masculins, de rééditions et/ou de retraductions. Sur la totalité, 37% seulement des œuvres traduites constituent des premières traductions. Fait tout aussi étonnant, cette littérature traduite a été l'œuvre d'acteurs suédois à position dominante et au capital symbolique (très) élevé assumant d'autres activités professionnelles. Les traducteurs suédois avaient généralement traduit plusieurs titres de l'écrivain dont ils étaient en quelque sorte devenus les experts et appartenaient à une couche culturelle élevée de la société. Ce résultat, ajouté au fait qu'un nombre très restreint d'écrivains représentants des genres littéraires les plus

traduits a été publié, tendrait aussi à confirmer l'hypothèse de Cedergren et Lindberg (2017, p. 10) selon laquelle la littérature belge francophone serait appréciée pour son esthétique et sans doute moins pour sa belgitude.

Parmi les auteurs les plus traduits (ayant au moins 4 titres à leur actif), on relève en ordre décroissant Hergé, Franquin, Crowther, Peyo et Simenon. Si cette tendance se confirme dans la presse, on observe néanmoins des asymétries en ce qui concerne quelques écrivains. Tout comme Simenon, Franquin et Peyo, dont les traductions ne manquent pourtant pas, sont peu plébiscités par les journaux. Le circuit de réception a donc d'autres priorités.

La comparaison menée entre les flux de traductions et de réception a été fructueuse à plus d'un titre. Elle a permis de mettre en exergue la place fondamentale de la réception et de présumer, dans certains cas, le rôle de synergie entre réception et traduction. Cette méthode comparée, trop rarement utilisée à notre connaissance, a permis de mieux cerner les particularités du circuit de traduction et de réfléchir sur l'autonomie du circuit de réception. Ces quelques résultats pourraient laisser supposer que le circuit de réception a une importance non négligeable, voire décisive, pour introduire des genres littéraires ou des auteurs lorsque la traduction ne les prend plus en charge ou les a délaissés. Dans le cas exemplaire de la poésie de Michaux, sa présence dans la presse pourrait en être une interprétation. Dans le cas de Simenon, on pourrait également émettre l'hypothèse que c'est peut-être l'attention de la presse qui va réactiver quelques années plus tard le circuit de l'édition en relançant la révision des textes déjà traduits. Sans la relance de la réception, ou disons mieux, sans l'attention assidue de la réception à la littérature belge francophone ou à certains auteurs en particulier, cette littérature aurait perdu en visibilité et la traduction aurait peut-être risqué de perdre son élan. Cette hypothèse demanderait à être testée sur d'autres corpus en étudiant plus en détail le contenu de la réception littéraire et sa corrélation avec le circuit de traduction.

8. Références bibliographiques

Blanchaud, C. (dir.). (2015). *Classiques ou francophone ? De la notion de classique appliquée aux œuvres francophones.* Amiens: Encrage université.

Burnautzki, S. (2017). *Les Frontières racialisées de la littérature française. Contrôle au faciès et stratégies de passage.* Paris: Champion.

Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales, 144*, 7-20.

Cedergren, M. & Lindberg, Y. (2015). Vers un renouvellement du canon de la littérature francophone. Les enjeux de l'enseignement universitaire en Suède. *Revue de littérature comparée, 354*(2), 231-243.

Cedergren, M. & Lindberg, Y. (2017). La Suède, un modèle littéraire en voie d'autonomie ? Les enjeux de l'importation de la littérature de langue française en Suède au XXIe siècle. *Revue romane, 52*(2), 301-324.

Cedergren, M. & Modreanu, S. (2016). Médiation n'est pas que traduction - Réflexions autour de la réception de la littérature de langue française en traduction dans la presse suédoise et roumaine. *Parallèles*, *28*(1), 83-100.

Charle, C., Lüsebrink, H.-J. & Mix, Y.-G. (dir.). (2017). *Transkulturalität nationaler Räume in Europa. La transculturalité des espaces nationaux en Europe.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Ducournau, C. (2015). Qu'est-ce qu'un classique « africain » ? Les conditions d'accès à la reconnaissance des écrivain-e-s issu-e-s d'Afrique subsaharienne francophone depuis 1960. *Actes de la recherche en sciences sociales, 206-207*(1), 34-49.

Espagne, M. (1999). *Les transferts culturels franco-allemands.* Paris: Presses universitaires de France.

Ferrier, B. & Peretti, I. de. (dir.). (2012). *Enseigner les « classiques » aujourd'hui : Approches critiques et didactiques.* Bruxelles: Peter Lang.

Gambier, Y. (2008). Entre littérature populaire et belles-lettres : asymétrie des rapports franco-finlandais (1951-2000). In Sapiro, G. (Eds.). *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation.* Paris: CNRS, 333-346.

Grall C. (dir.). (2017). Le Roman vu de l'Étranger. *Romanesques, Revue du Cercll / Roman & Romanesque, 9*.

Heilbron, J. & Sapiro, G. (2007). Outline for a sociology of translation. Current issues and future prospects. In M. Wolf & A. Fukari (Eds.), *Constructing a sociology of translation* (pp. 93-107). Amsterdam: Benjamins.
Heilbron, J. (2009). Le système mondial des traductions. In G. Sapiro (dir.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale* (pp. 253-274), Paris: CNRS.
Katan, D. (2009). Occupation or profession. A survey of the translators' world. *Translation and Interpreting Studies, 4*(2), 187-209.
Lindberg, Y. & Cedergren, M. (2017). La lecture de la littérature francophone à la lumière d'un contexte nordique : Réflexions sur la recherche universitaire actuelle en littérature. *Romanesques, 9,* 201-224.
Magaud, V. (2017). L'enseignement des littératures de langue française hors espace francophone. In Verstraete-Hansen, L. & Baggesgaard, M. A. (Eds.), *Écrire le monde en langue française*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 101-115.
Meylaerts, R., D'hulst, L. & Verschaffel, T. (Eds.). (2017). Cultural mediation in Europe 1800-1950. Leuven University Press.
Porra, V. (2018). Des littératures francophones à la 'littérature monde' : aspiration créatrice et reproduction systémique. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones, 1*(1), 7-17.
Sapiro, G. (2008). *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation.* Paris: CNRS.
Sapiro, G. (2009). *Les contradictions de la globalisation éditoriale.* Paris: CNRS.
Sapiro, G. (2014). The sociology of translation: A new research domain. In S. Bermann & C. Porter (Eds.), *A companion to translation studies*, Chichester: Jhon Wiley & Sons Ltd, pp. 82-94.
Schwartz, C. (2016). Introducing Italy, 1948-1968: The importance of symbolic capital and position of literary mediators in the semiperiphery. *Moderna språk, 110,* special issue, 75-107.
Svedjedal, J. (2012). *Svensk litteratur som världslitteratur. En antologi.* Avdelningen för litteratursociologi. Uppsala universitet.
Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies - and beyond*. Amsterdam: Benjamins.

Mickaëlle Cedergren

Institutionen för romanska och klassiska språk
106 91 Stockholm
Suède
mickaelle.cedergren@su.se

Biographie : Mickaëlle Cedergren est maître de conférences HDR de français à l'Université de Stockholm. Ses domaines de recherche sont les transferts culturels, la sociologie littéraire et la sociologie de la traduction, la réception, la circulation de la francophonie littéraire et la littérature comparée (l'imaginaire religieux fin XIXe siècle). Elle a publié *L'Écriture biblique de Strindberg* (2005) et est co-rédactrice de plusieurs collectifs : *Le Naturalisme spiritualiste en Europe* (2012), *Strindberg en héritage* (2013), *Médiations interculturelles entre la France et la Suède* (2015) et a co-dirigé un numéro spécial (2016) de la revue *Moderna språk (Literary mediators in Sweden from 1945 until today)*. Depuis 2017, elle est directrice en chef avec Christophe Premat de la *Revue nordique des études francophones*.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 32(1) Avril 2020

Belge en temps de guerre, française en temps de paix : la littérature belge francophone en traduction danoise 1942-1973

Lisbeth Verstraete-Hansen

Université de Copenhague, Danemark

Belgian in times of war, French in times of peace: Belgian francophone literature in Danish translation 1942-1973 – *Abstract*

This paper sets out to study the Danish perception of Belgian francophone literature as it emerges from the editorial paratexts of literary works translated into Danish between 1942 and 1973. The study inscribes itself in the neighbouring fields of cultural transfer and translation studies. With regard to the intralinguistic inequality at stake in the French-speaking world, the study suggests to use the concepts coined by P. Halen to describe the Francophone writers' position in the French-Parisian literary field: local, entrant [incoming], repenti [repented]. The analysis demonstrates that Belgian francophone literature – though written in one of the central languages of the global translation system – circulates in the manner of a dominated literature. The article concludes that even though the translated works framed for the Danish reader circulate without their immediate historical and socio-political context, they nevertheless do carry with them the structural issue related to their dominated position which influences the categories used to classify the translated books as either Belgian or French.

Keywords

Literary translations, cultural transfer, literary sociology, inter-peripheral relations, paratexts

 DOI:10.17462/para.2020.01.04

1. Introduction

En 1993 parut une traduction danoise de l'essai *La Belgique : la première des littératures francophones* de Marc Quaghebeur. Adapté par Ole Wehner Rasmussen, l'essai était complété par de brèves notices biobibliographiques sur les écrivains et les œuvres cités ainsi que, le cas échéant, par une référence à la traduction danoise. Commentant le nombre relativement modeste des traductions, O.W. Rasmussen constate que Georges Simenon et Hergé mis à part, Charles Plisnier est celui qui est le plus solidement implanté sur le marché danois, tout en ajoutant : « Mais, comme on le sait, ni Plisnier, ni Simenon – pour ne pas parler de Marguerite Yourcenar – ne sont perçus comme belges[1] » (1993, p. 73).

Ce commentaire épingle avec précision la problématique – structurelle – de l'omniprésence de la référence française dans la vie littéraire en Belgique francophone. Une longue série d'études historiographiques a abondamment démontré comment la conscience permanente d'un déficit symbolique (patrimoine moins ancien et moins prestigieux) et matériel (infrastructure éditoriale et masse critique faible) oblige les écrivains belges à opter soit pour une stratégie de différenciation soit pour une stratégie d'assimilation pour se faire reconnaître par le centre littéraire français qui constitue aussi le passage obligé vers cette consécration internationale qu'est la traduction (Klinkenberg, 1981 ; Quaghebeur, 1982 ; Denis & Klinkenberg, 2005 ; Halen, 2008). Reste à savoir à quel point la problématique structurelle, concrétisée par le débat permanent sur l'appartenance – « nationale », « française », voire « francophone » – de la littérature francophone belge, circule avec les textes en traduction.

Le présent article se propose d'étudier la perception danoise de la littérature belge francophone telle qu'elle se dégage des paratextes éditoriaux des œuvres littéraires traduites en danois entre 1942 et 1973, l'objectif étant d'une part d'analyser la catégorisation nationale des textes traduits, d'autre part d'identifier les critères qui ont pu déterminer le choix des œuvres à traduire. Partant de l'idée que les paratextes offrent un observatoire privilégié pour nous informer sur ce que les éditeurs supposent être les besoins et les attentes du lecteur danois, nous inscrivons notre réflexion dans le vaste domaine des recherches menées sur la circulation des textes littéraires dans les disciplines voisines des transferts culturels, la sociologie culturelle et les *translation studies*, tout en optant pour une démarche qui privilégie le moment où le texte franchit le seuil de son nouvel environnement culturel.

Délimitée en amont par l'année où paraît la traduction de *La Comtesse des Digues* (1942) de Marie Gevers et en aval par un recueil thématique de textes d'Henri Michaux (1973), la période étudiée a été retenue d'abord pour une raison purement pragmatique. Avant et durant la première guerre mondiale, de nombreux textes d'écrivains de la « génération léopoldienne » sont traduits ; suit alors une période creuse qui prend fin en 1942 où une activité de traduction de textes littéraires belges reprend et se poursuit, bien que de manière de plus en plus sporadique, jusqu'au début des années 1970 où s'ouvre une nouvelle période de sécheresse.

L'intérêt d'explorer les trois décennies 1942-1973 s'est trouvé renforcé par deux éléments d'ordre sociolittéraire : d'abord, la période couvre les années d'occupation qui imposent des conditions particulières au marché du livre dans les deux pays qui nous intéressent ; ensuite la période coïncide avec la dernière moitié de la phase de l'histoire littéraire belge désormais désignée de « centripète » (Denis & Klinkenberg, 2005), c'est-à-dire caractérisée par une stratégie d'assimilation au centre français accompagnée d'une migration intellectuelle massive qui a vu plus d'une centaine d'agents littéraires belges s'installer en France entre 1944 et 1960 (Dirkx, 2006, pp. 393-395).

[1] Toutes les traductions du danois sont de L. V-H.

Dans les pages qui suivent, nous chercherons d'abord à caractériser les relations littéraires belgo-danoises et à dégager les catégories de l'analyse, avant de présenter le corpus et ensuite analyser les paratextes afin d'apporter quelques éléments de réponse à la problématique exposée.

2. Fondement théorique et éléments de méthode

Formulée par Michel Espagne et Michael Werner dès les années 1980 (Espagne & Werner, 1987), la théorie des transferts culturels se veut une correction méthodologique du comparatisme, critiqué pour sa présupposition d'aires culturelles closes entre lesquelles des objets culturels s'échangeraient sans altération de sens. Cette théorie propose de diriger l'attention vers la transformation sémantique des objets qui circulent (Espagne, 2013), rejoignant par là les pistes explorées dans les *Descriptive Translation Studies* par Gideon Toury qui, de son côté, suggère de considérer les traductions comme des *facts of the target culture* : « After all, translations do not come into being in a vacuum. Not only is the act performed in a particular cultural environment, but it is designed to meet certain needs there, and/or occupy certain 'slots' within it » (2012, p. 6).

Chaque configuration culturelle construit ainsi son propre panthéon de textes littéraires étrangers dont la lecture est surdéterminée par les débats de l'heure. À titre d'exemple, le sens attribué à *La Légende d'Ulenspiegel* au Danemark sous l'occupation allemande est différente de la lecture des dirigeants soviétiques qui, au même moment, en font « an anti-capitalist and revolutionary Bible » (Beyen, 2006, p. 153). Sur le plan méthodologique, l'approche proposée implique donc d'inclure aussi bien le contexte de départ que celui d'accueil dans l'analyse des métamorphoses liées aux transferts (Espagne, 2010).

La notion de contexte est pourtant complexe. Dans le cas qui nous occupe, le rôle joué par le centre littéraire parisien empêche d'emblée d'envisager, ne fût-ce que pour le besoin de l'analyse, un quelconque contexte « belge » stable pour aborder la question des « relations littéraires belgo-danoises » selon une perspective bilatérale. Comment alors cerner les facteurs qui empêchent ou facilitent la circulation des œuvres littéraires en traduction ?

Une proposition influente pour rendre compte des flux traductionnels est venue de Johan Heilbron et Gisèle Sapiro qui ont privilégié la langue de départ comme facteur explicatif (Heilbron, 1999 ; Heilbron & Sapiro, 2002 ; Sapiro, 2008). Articulant les théories de Pierre Bourdieu sur les relations inégales des échanges symboliques et le modèle du système linguistique mondial élaboré par Abram de Swaan (2002), les sociologues ont modélisé un espace mondial des traductions à partir du nombre de titres traduits des différentes langues. Les données quantitatives ont permis de qualifier l'anglais de langue hypercentrale (+ 60% de toutes les traductions), l'allemand et le français de langues centrales (+/- 10%) et les autres langues (<3 % du marché global), de plus ou moins périphériques (Sapiro, 2008, p. 29). À partir de là sont formulées certaines régularités dont deux sont pertinentes pour notre propos : d'abord la proposition selon laquelle les flux traductionnels vont des langues centrales vers les langues périphériques, ensuite celle qui affirme que les langues centrales fonctionnent comme intermédiaires entre langues périphériques. Selon cette perspective, la relation entre littératures belge et danoise serait donc à envisager comme une relation centre-périphérie qui permettrait à la littérature belge écrite en français, *langue centrale,* d'arriver sur le marché danois sans intermédiaire.

Or, comme l'ont fait remarquer Katrien Lievois et Elisabeth Bladh, ce modèle repose sur l'idée d'une « relation biunivoque entre langues, littératures et pays » (2016, p. 10) qui occulte l'inégalité intralinguistique liée à l'usage de la langue française dont la dimension transnationale empêche de transposer automatiquement les régularités observées aux littératures écrites

en français hors de France, tant il est vrai que ces dernières obéissent à un fonctionnement périphérique qui les oblige à passer par Paris pour y chercher la légitimité requise et ainsi circuler à une échelle plus grande.

Pour rendre compte de ce fonctionnement, le seul critère linguistique est insuffisant et appelle une contextualisation à la fois plus dense et plus souple. Dans *La République mondiale des lettres,* Pascale Casanova affirme qu'il faut situer deux fois l'écrivain : « selon la position de l'espace littéraire national où il est situé dans l'univers littéraire mondial, et selon la position qu'il occupe dans ce même espace [national] » (1999, p. 65). Mais, comme l'a rappelé Pierre Halen, c'est oublier que pour les écrivains francophones le centre littéraire parisien s'intercale entre le niveau *local* (national ou régional) et l'univers littéraire *mondial* ; il faut donc situer *trois* fois l'écrivain francophone.

Pierre Halen décrit le niveau intermédiaire de cette triple structure comme le champ franco-parisien qui englobe – à côté des écrivains français – les écrivains francophones ayant quitté le champ local pour obtenir la légitimité du centre littéraire, bien que selon des modalités d'insertion différentes : les uns – les *repentis* selon la terminologie de Halen – font allégeance au centre en *s'assimilant* par l'effacement de toute référence aux origines belges ; les autres – les *entrants*[2] – font valoir leur différence en puisant dans un répertoire de spécifications culturelles, « […] la montagne pour Ramuz, les canaux et le brouillard pour Rodenbach […] » (2008, p. 39). L'enjeu du positionnement franco-parisien est de taille, car c'est à ce niveau que se négocie la possibilité d'accéder au niveau mondial via les traductions. C'est cette obligation pour la littérature belge de passer par un centre extérieur pour entrer en circulation qui demande d'envisager la relation belgo-danoise comme une relation inter-périphérique.

Pour assouplir et différencier la notion de « contexte de départ », notre analyse distinguera entre plusieurs catégories d'écrivains – *local, entrant* ou *repenti* – selon qu'ils se cantonnent au champ local ou cherchent la reconnaissance dans le champ franco-parisien. Dans l'optique choisie, nous considérons que ces modalités peuvent se succéder sur l'axe du temps dans la trajectoire d'un écrivain. Par exemple, Marie Gevers est, à beaucoup de moments de sa trajectoire, à considérer comme une *entrante*, mais pendant l'Occupation, elle est tellement prise dans les enjeux de la vie littéraire belge qu'on peut la catégoriser comme *locale*.

Cette approche présente deux avantages : d'une part elle permet de se faire une idée de la manière dont la modalité d'insertion facilite ou complique l'accès à la traduction et influence la perception de la littérature belge (ou non belge…) par les Danois ; d'autre part, elle permet d'inclure tous les écrivains issus du champ belge dans le corpus, quelle que soit leur manière de gérer l'héritage structurel qui leur incombe, apportant ainsi une réponse satisfaisante au problème méthodologique de la *définition* de l'écrivain belge francophone.

L'approche des paratextes s'inspire du travail précurseur de Gérard Genette qui a décrit cette « frange » entre texte et hors-texte comme une « zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris ou accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente » (1987, p. 8). Dans un ouvrage récent, Kathryn Batchelor a mis le doigt sur certaines ambiguïtés dans les réflexions de Genette, en particulier l'intention auctoriale imputée aux paratextes, qu'elle propose d'éluder par une définition simplifiée : « A paratext is a consciously crafted threshold for a text which has the potential to influence the way(s) in which the text is received » (2018, p. 142).

[2] Dans le modèle de Pierre Halen, ces auteurs sont nommés « exotisants ». Je garde ici le terme plus neutre d'entrants pour les distinguer des repentis/assimilés qui, contrairement aux premiers, effacent tout ce qui pourrait rappeler des attaches extérieures au centre littéraire.

Cette définition ne fait pas de la localisation physique du paratexte un critère distinctif, mais comme nous accordons ici une attention particulière à l'entrée du texte dans son nouvel environnement, nous avons privilégié le discours d'accompagnement matériellement lié au texte traduit : des quatrièmes de couverture, des rabats et du matériau préfaciel considérés comme des seuils délibérément conçus pour influencer la réception de la littérature.

3. Construction des données et caractéristiques du corpus

Il n'existe à ce jour aucun aperçu complet de la littérature belge francophone en traduction danoise. Pour le présent travail, le corpus a été construit à l'aide de la bibliographie ajoutée à la traduction danoise de l'essai de Marc Quaghebeur et complété par des informations du site www.danskforfatterleksikon.org qui s'arrête en 1975 ainsi que par le répertoire établi par Annick Mazaillier & Naja Porsild (1986) qui couvre la période 1960-1984.

Ces données permettent de faire quelques constats d'ordre général. D'abord la littérature belge francophone en traduction danoise est principalement le fait de quatre écrivains : Maurice Maeterlinck, Charles Plisnier, Georges Simenon et Hergé, relevant pour les deux premiers de la littérature de diffusion restreinte, pour les deux derniers du circuit de grande diffusion.

Ensuite, autour des deux guerres mondiales l'activité traductionnelle gagne en intensité. Déjà abondamment traduite avant 1914, l'œuvre de Maeterlinck continue de s'étoffer en danois durant et après le conflit. À côté de cette oeuvre paraît, en 1915, *Belgiens lyre* (*La lyre de la Belgique*), une anthologie de poèmes de dix-sept[3] écrivains traduits par le critique Kai Friis-Møller[4], également rédacteur d'une anthologie monumentale *Belgien* (1916) sur tous les aspects de la vie en Belgique dont le sort avait suscité une immense émotion parmi les intellectuels danois. Une traduction de poèmes de Verhaeren s'ajoute à l'ensemble en 1917.

Entre les deux guerres, on ne trouve guère que des traductions de Maurice Maeterlinck. Viennent alors les années d'occupation qui, comme c'est le cas dans d'autres pays, imposent des conditions particulières au marché du livre. Les éditeurs danois se trouvent face à une demande massive qu'ils essayent de satisfaire en multipliant les titres. Le sociologue de la littérature Hans Hertel fait état d'une croissance explosive de la production de livres dont le chiffre annuel passe de 2.196 en 1939 à 3.351 en 1945, soit une augmentation de 53% (2002, p. 296) incluant une hausse considérable du nombre de traductions littéraires.

Cette croissance profite également à la littérature belge francophone, mais une fois la parenthèse de l'Occupation refermée, le nombre chute de nouveau. À partir de la fin des années 1970, on serait tenté de parler de traversée du désert tout juste interrompue par quelques traductions « coups de cœur » – réédition d'un classique ou découverte tardive[5] – et des traductions des succès parisiens de Jean-Philippe Toussaint et d'Amélie Nothomb qui ne revêtent jamais pour autant un caractère systématique (cinq titres de Toussaint et quatre titres de Nothomb ont été traduits).

---

[3] Émile Van Arenberg, Georges Eekhoud, Max Elskamp, André Fontainas, Paul Gérardy, Ivan Gilkin, Valère Gille, Albert Giraud, Charles Van Lerberghe, Grégoire Le Roy, Maurice Maeterlinck, Georges Marlow, Georges Rency, Georges Rodenbach, Fernand Séverin, Émile Verhaeren et Max Waller.

[4] Kai Friis-Møller (1888-1960) était écrivain, traducteur et, surtout, un critique littéraire redouté. Entre le mois de décembre 1918 et le mois de mars 1919, il a visité la Belgique et le Nord de la France et signé des reportages pour le quotidien *Politiken*. Ces écrits sont rassemblés dans *En Pilegrimsfærd til Nordfrankrig & Belgien (Un pèlerinage dans le Nord de la France et en Belgique*, København: Nyt Nordisk Forlag, 1919).

[5] *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach a été retraduit en 1996 ; *La Pierre et l'oreiller* (1955) de Christian Dotremont a paru en danois en 1989 et *La femme de Gilles* (1937) de Madeleine Bourdouxhe en 1997, soixante ans après la version originale.

Après cet aperçu général, mettons la focale sur la période 1942-1973 en commençant par un constat en apparence paradoxal. D'un point de vue quantitatif, la littérature belge est à la fois la littérature francophone la plus traduite et la moins traduite sur le marché du livre danois. De fait, les auteurs de textes relevant des genres moins légitimes comme le roman policier (plus d'une centaine de titres de Georges Simenon et deux de Stanislas-André Steeman), le roman d'espionnage (douze titres de Paul Kenny[6]) et les BD (plus de septante occurrences des albums de *Tintin* dans des versions successives) se taillent une part considérable du chiffre total des traductions du français. Mais si, à l'inverse, comme ce sera le cas ici, on s'intéresse à la production restreinte publiée sous forme d'un volume physique ayant été mis en vente en librairie, on se retrouve avec un corpus de 30 titres (dont deux versions et une réédition de la *Légende*, une réédition de *Faux Passeports* et deux traductions du *Rempart des Béguines*) soit 26 titres différents écrits par 12 écrivains[7].

Charles Plisnier est de loin le plus traduit avec 13 titres différents, soit la moitié du corpus. Oscar-Paul Gilbert et Françoise Mallet-Joris ont chacun deux titres à leur actif en danois, tandis que Charles De Coster, Marie Gevers, Bert Huyber, Jean Libert, Maurice Maeterlinck, Félicien Marceau, Henri Michaux, Émile Verhaeren et Francis Walder sont représentés par un seul titre.

Sans surprise, compte tenu de la problématique structurelle évoquée *supra*, on voit que le lieu d'édition de l'œuvre originale est, dans l'écrasante majorité des cas, Paris. En ce qui concerne les écrivains contemporains, majoritaires dans le corpus, seuls trois ouvrages ont été publiés par des éditeurs non français : *Capelle-aux-champs* de Jean Libert est publié aux éditions de la Phalange à Bruxelles en 1937 et réédité en 1940 et 1941 à la maison Les Écrits également située dans la capitale belge ; *Jozefa des Flamands* de Bert Huyber est édité à Bruxelles, puis à Neuchâtel. *La Comtesse des digues* de Marie Gevers affiche une double origine puisque le roman a paru, en 1931, chez l'éditeur suisse Attinger installé à Neuchâtel mais également présent dans la capitale française où la maison avait ouvert une succursale en 1908. Le roman sera réédité en Belgique en 1933 (Louvain, Éditions Rex) et en 1934 (Bruxelles, Éditions I.S.A.D.).

À partir des catégories définies par Pierre Halen, on peut ainsi identifier trois *locaux* (Marie Gevers, Jean Libert et Bert Huyber) et beaucoup de *repentis* (O.-P. Gilbert, Françoise Mallet-Joris, Félicien Marceau, Henri Michaux, Charles Plisnier et Francis Walder) qui tous sont traduits en danois pour la première fois. Il en va autrement pour les aînés qui bénéficiaient déjà (particulièrement Maeterlinck et Verhaeren) d'une réputation établie comme représentants de la littérature belge dans les milieux lettrés danois au début de la période étudiée[8]. Quant à De Coster[9], il constitue une référence constante dans les écrits de Kai Friis-Møller sur la littérature belge. Si l'on se situe du côté de la culture d'accueil, la présence antérieure de ces auteurs dans le champ culturel danois rend la contextualisation franco-parisienne moins pertinente pour comprendre le choix des éditeurs. Il nous a donc semblé utile de créer une

6 Pseudonyme de Jean Libert et Gaston Vandepanhuyse (Dirkx, 1995, p. 17).

7 Pour compléter le tableau de la présence littéraire de la Belgique francophone au Danemark pendant la période étudiée, il faudrait ajouter les traductions parues dans des anthologies (Paul Nougé), quotidiens ou magazines culturels, des pièces radiophoniques (Charles Bertin, Félicien Marceau) ou encore des pièces traduites pour la scène (Michel de Ghelderode, Félicien Marceau).

8 En témoignent non seulement les traductions, mais aussi les essais écrits par des intellectuels danois de premier plan comme Georg Brandes (voir Andersen, Z.B. (1990). *Il y a cent ans, la Belgique. Textes et documents du critique danois Georg Brandes*. Bruxelles: Labor), Christian Rimestad et Kai Friis-Møller. Notons aussi que des lettres de reconnaissance de Maeterlinck et de Verhaeren figurent dans l'anthologie rédigée par Friis- Møller en soutien à la nation belge en 1916.

9 Seuls deux brefs extraits de *La Légende d'Ulenspiegel* avaient été traduits avant 1944 (en 1866 et en 1907). En 1918 est traduit *Le Voyage de noces* (*Bryllupsrejsen*).

catégorie particulière à ces écrivains que nous appellerons des *re-connus* dans le double sens de « connus à une date antérieure dans la culture d'arrivée » et « admis comme ayant une valeur littéraire ».

Le rythme des traductions connaît de fortes variations. La décennie 1940 apparaît comme la plus riche avec dix-sept traductions dont quatorze ont paru sous les années d'Occupation. Dans ce nombre sont inclus les cinq tomes du cycle romanesque *Meurtres* de Charles Plisnier et deux versions différentes de *La Légende d'Ulenspiegel,* l'une intégrale, l'autre abrégée.

Dans les deux décennies suivantes, le nombre de traductions dégringole à cinq titres. Pour les années 1950 il s'agit de *Jozefa des Flamands,* roman de Bert Huyber, lauréat du prix littéraire suisse Charles Veillon, de la trilogie *Mères* de Plisnier et du *Rempart des Béguines* paru sous le pseudonyme de Françoise Mallet. Les années 1960 n'apporteront qu'une réelle nouveauté à l'ensemble, la traduction du Prix Goncourt 1958, *Saint-Germain ou la négociation*, les autres titres étant soit des rééditions – *Faux Passeports* de Plisnier entre dans une collection de « livres-étoiles » aux côtés de titres de Sartre et de Malraux, tandis que la version intégrale de *La Légende d'Ulenspiegel* entre dans une collection de classiques scandinaves et européens – soit des retraductions : une nouvelle traduction de *Pelléas et Mélisande* remplace des traductions antérieures adaptées à la musique de Debussy, tandis que celle du *Rempart des Béguines* (paru cette fois sous le nom Françoise Mallet-Joris) est motivée par le souhait de donner une seconde chance au roman apparemment boudé par le lectorat danois lors de sa première parution[10]. Enfin, le début de la décennie 1970 voit trois titres de *repentis :* la traduction du Prix Goncourt 1969, *Creezy* de Félicien Marceau, *La Maison de papier* de Françoise Mallet-Joris et un recueil thématique de textes choisis d'Henri Michaux. Les années d'occupation se distinguent donc du reste de la période par la quantité et la diversité des auteurs traduits.

À quels besoins ces traductions ont-elles répondu dans les milieux littéraires danois ? Quel enseignement sur la perception danoise de la littérature belge peut-on en tirer ? Les paratextes peuvent livrer quelques éléments de réponse.

4. Une littérature belge : re-connus et locaux

La quatrième de couverture de *Marskens dronning* [*La Comtesse des digues*] de Marie Gevers, qui ouvre la période étudiée, livre quelques indices sur la représentation générale qu'ont les Danois de la littérature belge en ce début des années 1940 :

> Après la dernière guerre, la Belgique a été entourée d'une sympathie que les événements tragiques des dernières années n'ont fait que renforcer. Il est étonnant *que cet intérêt n'ait pas amené une connaissance plus grande de la littérature belge*, et pour remédier à cela, les éditions Steen Hasselbalch présente cette année deux des écrivains belges les plus importants, Jean Libert et l'écrivaine flamande Marie Gevers (1942, 4e de couv. Nous soulignons).

La méconnaissance générale dont font constat ces lignes s'expliquerait aisément par le nombre modeste de traductions en danois dans l'entre-deux-guerres. La perception que peut avoir le lecteur danois de la littérature belge procède donc principalement des traductions existantes et des études (par ex. Rimestad, 1915) sur les écrivains de la génération léopoldienne. Que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur de la Belgique, ces écrivains ont donné de la consistance à

[10] Interrogé par nous sur les raisons qui justifient cette retraduction, le traducteur répond : « Le Rempart des Béguines : Je ne me souviens plus pourquoi Hans Reitzel a demandé une retraduction. Je pense qu'il avait tout simplement de la sympathie pour le bouquin et qu'il trouvait qu'il avait besoin d'un "lifting", ce que j'ai fait avec plaisir, étant donné que – francophile néophyte – je venais de rentrer d'un séjour d'études à Paris ; un bon travail d'étudiant ». (Courriel du traducteur Hans Hertel à Lisbeth Verstraete-Hansen daté du 13 février 2019).

l'idée d'une littérature spécifiquement belge écrite en français mais puisant dans l'imaginaire flamand illustré à travers les *topoï* des béguinages, des beffrois, des canaux, l'humidité et le vent du nord, bref, le « mythe nordique » (Klinkenberg, 1981, pp. 43-44). Reine Meylaerts a bien montré la persistance de cette façon de voir dans les milieux culturels francophones belges de l'entre-deux-guerres. Le qualificatif « flamand » signifie alors « 'produit dans la région nordique de la Belgique' et fonctionne comme métonymie de la nation belge, actuelle et antérieure – notion souvent anachronique » (2004, p. 102).

On voit cet emploi métonymique à l'œuvre en contexte danois dans la grande anthologie rédigée par Kai Friis-Møller qui termine sa préface par l'évocation de la scène finale de *La légende* en s'écriant : « L'esprit et le cœur de la Flandre sont maintenant tout éveillés » (1916, VIII). Quelque trente ans après, Ulenspiegel, et avec lui le mythe nordique, se réveillent réellement sur le sol danois quand paraissent coup sur coup deux traductions de cette « œuvre fondatrice de la littérature nationale » (De Coster, 1944a, XII), cette « bible flamande » (De Coster, 1944b, 4e couv.). Dans la préface à la version intégrale, le qualificatif « flamand » est également mobilisé pour désigner une tradition picturale à même d'expliquer le réalisme si particulier de De Coster, ce « va-et-vient aisé entre le vu et la vision, également réels pour les artistes flamands de Bosch et Patinir à Ensor et Masereel » (1944a, XI).

On retrouve le glissement entre « flamand » et « belge » dans la préface d'un recueil qui réédite une sélection de poèmes de Verhaeren, « le chantre élu de la race flamande et en même temps le plus européen de tous les poètes belges » (1945, s.p.), ce qui n'est pas étonnant vu que la préface porte la signature de l'infatigable promoteur de la littérature belge, Kai Friis-Møller.

Mais la perception d'une littérature nationale belge comme une synthèse de la langue française et de la thématique flamande n'est pas réservée à la lecture des *re-connus*. Elle vaut aussi pour les écrivains *locaux*. Ainsi, on en retrouve des traces dans le paratexte du roman de Marie Gevers – à la fois « flamande » et « belge » (voir *cit. supra*) – où sont reproduits des extraits de la préface écrite pour la version originale (omise de la traduction danoise) par l'écrivain français Charles Vildrac qui sent dans ce roman « le souffle du vent frais des plaines du Nord et le sel de la mer » (1942, 4e couv.). Aucun écrivain, selon Vildrac, n'éprouve un aussi grand amour pour la terre que Marie Gevers « qui décrit le paysage scaldéen avec une tendresse infinie » (1942, 4e couv.).

Autre texte attribuable à un positionnement *local* est *Unge år*[11] [*Capelle-aux-champs*] de Jean Libert présenté comme « le plus lu et le mieux reconnu des jeunes auteurs de la Belgique » (1942, 4e couv.), et son roman d'inspiration autobiographique sur les expériences mystiques d'un jeune homme en quête d'absolu a effectivement rencontré un succès de librairie considérable, notamment dans les milieux catholiques (Vanderpelen-Diagre, 2004, p. 86).

Le dernier texte du corpus écrit par un écrivain *local* est *Moderen – hun som bærer*[12] (Huyber, 1952) dont la quatrième de couverture opère également une mise en relation entre la Flandre et la Belgique : « Ce roman comblé de prix et de reconnaissance critique nous vient de la Flandre, ce coin de la Belgique si bien connue dans l'histoire » (4e de couv.). Ici, c'est plutôt la Flandre comme entité géographique qui est évoquée mais, tout en gardant la double référence belge et flamande dans le paratexte, l'éditeur a choisi un titre danois qui efface l'ancrage flamand explicite du titre original – *Jozefa des Flamands.* Dans sa présentation, l'éditeur explique que là où le titre français érige le personnage éponyme en symbole de milliers de Flamandes dans les villes et les campagnes, il a souhaité accentuer la dimension universelle du sacrifice quotidien de l'ouvrière Jozefa. On pourrait être tenté de voir dans cette universalisation du thème

[11] Ce qui signifie *Les jeunes années*.

[12] Ce qui, traduit littéralement, signifie *La Mère – celle qui porte*.

une prise de conscience, au Danemark, de la fragilité du mythe nordique que les tensions croissantes (question royale, deuxième guerre scolaire) entre les deux grandes communautés linguistiques en Belgique rendent de moins en moins pertinent comme cadre d'interprétation en ce début des années 1950.

On voit ici qu'à l'exception du roman de Bert Huyber (1952), toutes les traductions d'auteurs *re-connus* ou *locaux* sont rattachées à une littérature *belge* et diffusées sur le marché pendant l'Occupation. Et, en effet, bien des échos des années sombres résonnent dans les paratextes. Ainsi De Coster nous montre-t-il « la liberté nationale comme une étape sur le chemin vers la liberté du peuple » ou « le récit émouvant de la lutte héroïque, incroyablement dure et pleine de souffrances que livre un peuple occupé contre leurs oppresseurs étrangers » (1944a, IX) et l'actualité de Verhaeren est soulignée par son engagement « dans son dernier recueil, *Les Ailes rouges*, [où il] devint le porte-parole le plus ardent dans la lutte belge pour la liberté » (1945, s.p.).

Selon Hans Hertel, les deux traductions de *La Légende* en 1944 sont révélatrices de la créativité déployée par les éditeurs danois pour aborder les thèmes de la liberté nationale et l'esprit de résistance (Hertel, 1998, p. 57). Pendant les premières années d'occupation, le Danemark bénéficiait d'un certain degré d'autonomie laissant au gouvernement danois le droit de gérer des affaires nationales comme la police, la justice et la culture. La littérature n'était pas directement soumise à la censure allemande mais surveillée par le bureau de presse du Ministère des Affaires étrangères danois. Toutefois, avec la multiplication des actes de résistance et la démission du gouvernement danois en 1943, la situation politique se détériore et la censure se durcit. Le roman de De Coster permet alors de déjouer la censure et d'évoquer la situation politique par traduction interposée.

Dans ses analyses de la vie culturelle danoise sous l'Occupation, Hans Hertel identifie d'autres facteurs susceptibles d'éclairer le choix des éditeurs danois. Il distingue, au début des années 1940, deux tendances littéraires particulièrement appréciées par le lectorat danois : une sorte de « réalisme du terroir » et une littérature existentielle où s'expriment des tourments et des doutes (2002, p. 296). Les romans de Gevers et Libert s'apparentent l'un et l'autre à ces tendances, mais l'éditeur oriente en même temps la lecture dans le sens d'une résistance réelle ou morale : chez Gevers, les premières lignes du paratexte sur les événements tragiques qui ont frappé la Belgique confèrent une dimension patriotique à son amour de la terre, tandis que, de manière un peu plus inattendue, le personnage principal de *Capelle-aux-Champs* est présenté comme un symbole de la Résistance belge : « Il mène son combat avec une telle droiture, un tel renoncement, une telle infatigabilité qu'il en devient un symbole des hommes belges indomptables dont la résistance à toute épreuve, la foi et persévérance empêchent le pays de mourir » (1942, 4e couv.). C'est d'autant plus surprenant que l'auteur, dans le contexte local, n'est pas au-dessus de tout soupçon. Jean Libert évolue dans des cercles sympathisant avec certaines idées de l'Ordre Nouveau et il collabore au *Nouveau Journal*, un des quotidiens de la collaboration. Il sera condamné à plusieurs années de prison à la Libération (Fincœur, 1997 ; Vanderpelen-Diagre, 2004, pp. 86-87 ; Vanderpelen-Diagre, 2014, p. 178).

Quant à Marie Gevers, on trouve également sa signature dans le *Nouveau Journal*, mais aussi dans *Wallonie*, un mensuel édité par la Communauté culturelle wallonne, qui hébergeait la Section wallonne et belge de langue française de la Société européenne des Écrivains, un organisme international collaborationniste fondé à Weimar à la fin de 1941 (Delcord, 1986, pp. 181-182). Marie Gevers sera exclue du PEN Club belge et blâmée aussi bien par l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises que par l'Association des Écrivains Belges (Fréché, 2007).

Il faudrait fouiller les archives pour mieux connaître les voies[13] empruntées par ces deux œuvres pour figurer dans le catalogue de l'éditeur danois Hasselbalch, qui occupait alors une position dominante dans le domaine de la traduction de littérature étrangère. Notons simplement que les deux auteurs sont, avec Huyber, les seuls écrivains *locaux* traduits pendant la période, et en même temps les seuls à avoir contourné le passage parisien[14]. Notons aussi que les romans de Libert et de Gevers sont inscrits dans le catalogue du club du livre créé par Hasselbalch en 1939[15], ce qui pourrait indiquer que leur entrée sur le marché littéraire danois a été rendu possible par le contexte particulier qui voyait les éditeurs danois faire feu de tout bois pour satisfaire la demande. Notons enfin, qu'il est possible de voir, dans l'encadrement paratextuel, la confirmation que les textes circulent effectivement sans leur contexte politique et sociohistorique immédiat.

Les écrivains *re-connus* et *locaux* sont donc lus à travers le prisme national belge fortement coloré par le mythe nordique. Mais à partir de 1952, plus aucun écrivain *local* belge n'entre sur le marché danois, et abstraction faite d'une réédition de *La Légende* (1963) et d'une retraduction de *Pelléas et Mélisande* (1968) où le signifiant « belge » n'apparaît nulle part, le marché du livre danois appartiendra désormais aux *repentis,* déjà présents sous l'Occupation.

5. Une littérature française : les repentis

En 1943, Charles Plisnier fait une entrée fracassante sur le marché du livre danois avec six livres parus la même année : la traduction de *Mariages* et les cinq volumes du cycle *Meurtres.* La quatrième de couverture de la traduction de *Mariages* dote Plisnier d'une double appartenance en le présentant comme « le Prix Goncourt franco-belge », et si le lecteur a bien senti le vent souffler en lisant, ce n'est pas celui du Nord comme c'était le cas pour Gevers, c'est « le souffle de la grande littérature qui transperce son livre » (1943a, 4e couv.). Le texte est ainsi ancré dans un régime littéraire plutôt que dans une réalité nationale ou régionale.

Cette stratégie est moins évidente pour présenter la traduction de *Faux passeports* en 1946. Le paratexte de ce recueil de nouvelles reliées par un narrateur homodiégétique (discrètement) belge établit bien un lien entre l'univers de la fiction et Charles Plisnier, mais le signifiant « Belgique » est réservé au Parti Communiste de Belgique que l'écrivain a cofondé en 1919 avant de le quitter dix ans plus tard. La présentation de la traduction de *La Matriochka* (trad. 1946) procède de la même manière : Bruxelles et la Belgique sont mentionnées comme les lieux de l'action, mais aucune relation directe entre ces lieux et l'auteur n'est établie.

Cet escamotage va de pair avec une insistance appuyée sur l'appartenance de ces écrits à la « vraie » littérature : *Faux passeports* relève « d'un authentique art littéraire » (1946, 4e couv.) et le paratexte de *Figures détruites* promet un « niveau artistique très élevé » qui va plaire « au lecteur littéraire qui désire un art authentique » (1949, 4e couv.).

[13] On peut toutefois noter que Jean Libert a occupé le poste de directeur littéraire de la maison d'édition Les Écrits née dans les réseaux de la droite catholique à Bruxelles (Fréché, 2009, pp. 23, 227).

[14] Le recueil de nouvelles *Figures détruites* de Charles Plisnier présente un cas intéressant à cet égard. Selon la quatrième de couverture de la traduction danoise *(Fortabte skæbner,* 1949), une des cinq nouvelles du recueil (« Une voix d'or ») a déjà paru en danois sous forme d'un livre indépendant à l'automne 1945 (*Rolande*). Cela indique que le texte source de ces nouvelles est le recueil paru chez Corrêa à Paris en 1945 et non pas les premières éditions de ces textes parus respectivement en Belgique et en Suisse : *Figures détruites* composé de quatre nouvelles « Chana », « Lucile », « Annabel » et « Aimée » (Bruxelles, Éditions Labor, 1932) et *Une Voix d'or* (Fribourg, Éditions de la Librairie de l'Université de Fribourg/Egloff, 1944). Rassemblés en un seul volume par l'éditeur parisien, les textes trouveront rapidement le chemin vers le Danemark. Tout laisse supposer que la visibilité de ces textes a été accrue par le passage parisien.

[15] Une notice dans le quotidien *Kristeligt Dagblad* datée du 18 juin 1939 présente cette nouvelle invention de l'éditeur qui n'est « jamais à court d'idées ».

Les traductions qui suivent ancrent Plisnier toujours plus solidement dans le paysage littéraire français, et plus les évocations biographiques se font rares, plus les références à la littérature française se multiplient : le paratexte de *Mères (I)* opère un retour sur le cycle de *Meurtres* qui « est un phare dans la littérature française contemporaine » (1952, 4e couv.) ; le deuxième tome reproduit une recension littéraire d'un quotidien danois qui décrit Plisnier comme « un des tout grands auteurs de la vie littéraire en France (Plisnier 1953, 4e couv.), et le troisième tome arbore un encadré signalant « une œuvre capitale dans la littérature française contemporaine » (1956, 4e couv.)

La réception danoise de Plisnier mériterait une étude beaucoup plus approfondie, mais on se limitera ici aux traits caractéristiques de la perception danoise du groupe de *repentis* dans leur ensemble, et notamment les différentes stratégies de détournement des origines belges qui semblent, dans certains cas, directement importées du discours de la critique littéraire parisienne analysé par Jean-Marie Klinkenberg (2010) et Paul Dirkx (1999).

La double qualification « écrivain franco-belge » utilisée pour présenter Plisnier lors de sa première entrée dans le champ est aussi utilisée pour Francis Walder, cet « écrivain franco-belge particulièrement doué » (1960, 4e couv), mais la stratégie dominante dans le corpus paratextuel danois est bien celle que Jean-Marie Klinkenberg a résumée par la formule : « Belges ? Non : Nés en Belgique ! […] En d'autres termes, l'écrivain belge qui réussit n'est pas belge, il l'a été » (2010, p. 55). Comme Françoise Mallet-Joris qui, bien que née en Belgique, « termine actuellement ses études littéraires à la Sorbonne » (1961, 4e couv.) ou Oscar-Paul Gilbert qui a vu les deux premiers tomes du cycle romanesque *Bauduin-des-Mines* paraître en danois : « Né en 1898 en Belgique. A suivi son père, socialiste convaincu, qui devait fuir les Allemands et qui a trouvé refuge à Paris » (1948a, 4e couv).

On peut aussi être né avec des circonstances atténuantes comme la proximité de la France, tel Plisnier né à « Mons à la frontière entre la Belgique et la France » (1952, 4e couv.). En revanche, les origines belges de Félicien Marceau sont complètement passées sous silence. Même remarque pour Michaux – « peut-être le poète français le plus 'moderne' » – dont « l'usage subversif de la langue écrite conventionnelle permet de contourner la grande langue commune (française, nationale) » (1973, p. 8). On ne saurait mieux résumer comment, dans ces présentations, le français est exclusivement perçu dans sa dimension de langue nationale *française*. Mais il faut dire aussi que Marceau[16] est naturalisé français depuis dix ans au moment où paraît cette traduction[17], et que Michaux a tout fait pour effacer la Belgique de sa vie.

Aussi les écrivains belges *repentis* ne semblent-ils pas faire partie de la même littérature que les écrivains qui avaient nourri la perception de la littérature belge autour de la Première Guerre mondiale et brièvement réactivé le « mythe nordique » pendant l'Occupation. Les paratextes sur les *repentis* insistent moins sur la portée patriotique ou sociopolitique de l'œuvre que sur la profondeur psychologique des personnages, les valeurs éternelles, la portée universelle du message, la maîtrise du récit et la grande qualité artistique.

Au fond, les paratextes accompagnant les œuvres des *repentis* nous renseignent davantage sur la perception qu'ont les éditeurs danois de la littérature *française* que de la littérature *belge*. Ainsi, le cycle de *Mères* permet aux lecteurs danois de « faire connaissance avec un mode de vie français hautement cultivé » (Plisnier, 1956, 4e couv.) ; le deuxième tome de

[16] Félicien Marceau (pseud. de Louis Carette) n'était pas au-dessus de tout soupçon sous l'Occupation, période pendant laquelle il a travaillé pour le *Nouveau Journal* et Radio-Bruxelles placée sous contrôle allemand. Condamné à quinze ans de prison après la guerre, Carette s'est réfugié en France, qui lui a accordé la nationalité française en 1959 et un fauteuil à l'Académie française en 1975.

[17] La quatrième de couverture de *Creezy* signale que l'auteur est déjà bien connu au Danemark où ses pièces *La bonne soupe* (en 1961) et *L'Œuf* (1967) ont été montées respectivement à Aarhus et à Copenhague.

Mères est d'une « composition logique recherchée » et le contenu « servi de la manière la plus fine et la plus cultivée » (Plisnier, 1953, 4e couv.) ; la retraduction du *Rempart des Béguines*, motivée par le silence qui a entouré la première traduction en 1951, mérite d'être appréciée aussi bien pour sa langue « à la fois froide, analytique, souple et poétique » que pour sa composition « serrée et raffinée » (Mallet-Joris, 1963, 4e couv.). On est dans le même champ lexical du raffinement français avec *Saint-Germain ou la négociation*, un roman « élégant et séduisant » (Walder, 1960, 4e de couv.). Des exemples parmi d'autres qui montrent le fort pouvoir d'attraction qu'exerce la vie culturelle française sur les milieux culturels danois dans les décennies d'après-guerre. La couverture de la traduction danoise de *Ma maison de papier,* représentant ladite maison en papier journal du *Monde* avec le drapeau français au fronton (Mallet-Joris, 1971, couv.) porte l'empreinte visible de cet intérêt.

6. Conclusion

Les paratextes éditoriaux de la littérature belge francophone en traduction danoise entre 1942 et 1973 ont été étudiés ici afin d'examiner la manière dont la dimension transnationale de la langue française influe sur la circulation et la catégorisation des auteurs et des livres « périphériques » traduits.

Pour saisir toute la complexité des enjeux à l'œuvre dans la circulation de la littérature belge, nous avons proposé de remplacer la notion de « contexte de départ » par une contextualisation plus souple à l'aide des concepts *local*, *entrant* et *repenti* proposés par Pierre Halen pour décrire l'attitude de l'écrivain francophone face au champ franco-parisien. Réservant ces catégories aux écrivains contemporains « primo-traduits » dans le champ littéraire danois, nous y avons ensuite ajouté la catégorie de *re-connus* en nous situant du côté du contexte d'accueil.

Nous avons vu que, d'une manière générale, le monde littéraire danois a traduit très peu d'auteurs belges et que les paratextes des traductions existantes n'ont pas construit une image forte ou cohérente d'une littérature belge francophone. Une certaine idée d'une littérature *nationale* belge est observable durant l'Occupation qui ravive la mémoire du (petit) Panthéon littéraire belge construit pendant le premier conflit mondial par des métadiscours puisant abondamment dans le mythe nordique. Ce dernier sert à la fois d'argument pour relire ou traduire les *re-connus* dans un esprit patriotique, et de prisme à travers lequel sont appréhendées les rares œuvres d'auteurs belges contemporains qui entrent sur le marché. Or, ce prisme est uniquement utilisé pour lire les œuvres d'auteurs *locaux* éditées par des maisons d'édition entièrement ou partiellement excentrées et ancrées dans un univers fictionnel belge – surtout flamand – reconnaissable. Lorsque la fenêtre ouverte par la guerre se referme, seul un écrivain *local* passe encore la frontière danoise, mettant ainsi en évidence le caractère exceptionnel d'un tel passage direct entre deux périphéries culturelles.

Après la guerre, le centre littéraire français reprend la main et les éditeurs danois ont désormais les yeux rivés sur la France, et seules les œuvres publiées à Paris par des *repentis* entrent sur le marché danois. Les paratextes rattachent ces textes et leurs auteurs à la France, les inscrivent dans une filiation française et leur attribuent des qualités généralement associées à la culture française. Si mention est faite des origines belges, c'est avant tout comme un fait du passé.

Pour entrer sur le marché littéraire danois – linguistiquement périphérique et culturellement dominé – l'écrivain belge doit être édité et reconnu par un centre littéraire extérieur selon des modalités différentes qui se donnent à lire dans les paratextes sous forme de catégorisations nationales et littéraires. La littérature belge de langue française, bien qu'écrite dans une des langues centrales du système mondial des traductions, circule donc à la manière d'une littérature dominée. S'il est vrai, comme l'a affirmé Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2002, p. 4) que

les œuvres circulent sans leur contexte sociohistorique, elles semblent néanmoins transporter avec elles la trace de leur origine plus ou moins légitime. C'est au moins l'enseignement que l'on peut tirer des paratextes éditoriaux.

Par ailleurs, le corpus paratextuel a révélé que la position dominée de la littérature belge francophone atteint par ricochet les instances de consécration locales dont les jugements de valeur ne sont pas plus repris par les agents culturels danois que par le centre littéraire français. Les présentations des éditeurs danois font souvent référence au discours critique français qui fonctionne comme un argument d'autorité, mais nous n'avons vu aucun exemple de citations émanant d'une revue ou d'un critique littéraires belges. De même, le prix Victor Rossel n'a jamais, à ce jour, ouvert la voie à une traduction en danois, même pas pour les livres publiés en France.

Cette étude particulière devrait prendre place dans une reconstruction plus complète qui ferait une place à la réception critique danoise non seulement des textes abordés ici, mais aussi des nombreuses traductions des essais et du théâtre de Maeterlinck et des auteurs qui se sont illustrés dans les genres moins légitimes. Une telle reconstruction devrait également s'interroger sur l'absence quasi complète d'auteurs liés de près ou de loin au mouvement de la « belgitude » des années 1970 et 1980 qui fut pourtant accompagné d'une activité éditoriale et promotionnelle intense. Pourquoi trouve-t-on *Het Verdriet van België* (1983) d'Hugo Claus, un auteur belge néerlandophone, en danois, mais non pas *L'Herbe à brûler* de Conrad Detrez (Prix Renaudot 1978) ou *Une Paix royale* de Pierre Mertens, deux auteurs que l'on pourrait considérer comme des *entrants* contemporains ? Est-ce que les *repentis* accèdent plus facilement au niveau mondial par la traduction que les *entrants* ? Faut-il chercher la réponse dans le champ culturel danois, le champ franco-parisien ou encore dans la politique culturelle de la Belgique francophone ? Voilà un terrain presque vierge qui attend d'être exploré.

7. Références

Traductions danoises 1942-1973

De Coster, C. (1944a). *Historien om Uglspil og Lamme Goedzak og deres heltemodige, lystige og berømmelige Hændelser i Flanderns Land og andre steder 1-2*. København: Fischers Forlag. [(1867). *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*].

De Coster, C. (1944b). *Uglspil*. København: Chr. Erichsens Forlag.

De Coster, C. (1963). *Historien om Uglspil og Lamme Goedzak og deres heltemodige, lystige og berømmelige Hændelser i Flanderns Land og andre steder* (rééd.). København: Hasselbalch.

Gevers, M. (1942). *Marskens dronning.* København: Hasselbalch. [(1931). *La comtesse des digues*. Neuchâtel: Attinger].

Gilbert, O.-P. (1948a). *Familien Bauduin – grubeejeren*. København: Povl Branners Forlag. [(1939). *Bauduin des Mines*. Paris: Gallimard].

Gilbert, O.-P. (1948b). *Familien Bauduin – svigersønnen*. København: Povl Branners Forlag. [(1941). *Bauduin des Mines – Carpant*. Paris: Plon].

Huyber, B. (1952). *Moderen, hun som bærer.* København: Wangels Forlag. [(1949). *Jozefa des Flamands*, Bruxelles: Office de la publicité / Neuchâtel: À la Baconniere].

Libert, J. (1942). *Unge Aar.* København: Hasselbalch. [(1937/1941). *Capelle-aux-Champs.* Bruxelles: Ed. de la Phalange / Les Écrits].

Maeterlinck, M. (1968). *Pelléas og Mélisande.* Herning: Poul Kristensen. [(1892). *Pelléas et Mélisande*].

Mallet, F. (1951). *Nonnevolden.* København: Henning Branners Forlag. [(1951). *Le rempart des béguines.* Paris: Julliard].

Mallet-Joris, F. (1963). *Nonnevolden*. København: Reitzel. [(1951). *Le rempart des béguines.* Paris: Julliard].

Mallet-Joris, F. (1971). *Mit hus af papir*. København: Gyldendal. [(1970). *La maison de papier.* Paris: Grasset].

Marceau, F. (1970). *Creezy*. København: Schønberg. [(1969). *Creezy.* Paris: Gallimard].

Michaux, H. (1973). *Tematisk tekstsamling*. S.l. Arena. [*Poèmes choisis*. Préface de Jean Kress].

Plisnier, C. (1943a). *Ægteskaber.* København: Carit Andersens Forlag. [(1937). *Mariages.* Paris: Corrêa].

Plisnier, C. (1943b). *Familien Annequin 1. Isabelles død*. København: Schønberg. [(1939). *Meurtres I. La mort d'Isabelle.* Paris: Corrêa].

Plisnier, C. (1943c). *Familien Annequin 2. Sønnens hjemkomst*. København: Schønberg. [(1939). *Meurtres II. Présence du fils.* Paris: Corrêa].
Plisnier, C. (1943d). *Familien Annequin 3. Martine.* København: Schønberg. [(1940). *Meurtres III. Martine.* Paris: Corrêa].
Plisnier, C. (1943e). *Familien Annequin 4. Ulmende ild*. København: Schønberg. [(1941). *Meurtres IV. Feu dormant.* Paris: Corrêa].
Plisnier, C. (1943f). *Familien Annequin 5. Den yderste dag*. København: Schønberg. [(1941). *Meurtres V. Dieu le prit.* Paris: Corrêa].
Plisnier, C. (1945). *Rolande*. København: Schønberg. [(1945). *Une Voix d'or*. De *Figures détruites*, Paris: Corrêa].
Plisnier, C. (1946). *Falske pas.* København: Schønberg. [(1937). *Faux passeports.* Paris: Corrêa].
Plisnier, C. (1947). *Matriotjka.* København: Schønberg. [(1945). *La Matriochka,* Paris: Corrêa].
Plisnier, C. (1949). *Fortabte skæbner.* København: Schønberg. [(1945). *Figures détruites,* Paris: Corrêa].
Plisnier, C. (1952). *Mødre I. De som jeg elsker*. København: Branner og Korch. [(1946). *Mères I. Mes biens-aimés*, Paris: Corrêa].
Plisnier, C. (1953). *Mødre II. De dødes magt*. København: Branner og Korch. [(1948). *Mères II. Nicole Arnaud*, Paris: Corrêa].
Plisnier, C. (1956). *Mødre III. Snore der strammes*. København: Branner og Korch. [(1949). *Mères III. Vertu du désordre.* Paris: Corrêa].
Plisnier, C. (1964). *På falsk pas* (rééd.). København: Vintens Forlag. [*Faux passeports*].
Verhaeren, É. (1945). *Digte*. København: Thaning & Appels Forlag. [Poèmes choisis].
Walder, F. (1960). *Diplomaternes spil*. [(1958). *Saint-Germain ou la négociation*. Paris: Gallimard].

Ouvrages et études critiques

Batchelor, K. (2018). *Translation and paratexts*. London: Routledge.
Beyen, M. (2006). The schizofrenia of an icon: The impact of Thyl Uylenspiegel on national and gender identities in Belgium in the nineteenth and twentieth centuries. In M. Wintle (Ed.), *Image into identity: constructing and assigning identity in a culture of modernity* (pp. 145-157). Amsterdam: Rodopi.
Bourdieu, P. (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales, 145,* 3-8.
Casanova, P. (1999). *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
Dansk Forfatterleksikon. http://danskforfatterleksikon.dk
Delcord, B. (1986). À propos de quelques « chapelles » politico-littéraires en Belgique (1919-1945). *Bijdragen tot de Geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog, X-1*, 153-206.
Denis, B. & Klinkenberg, J.-M. (2005). *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles: Labor.
De Swaan, A. (2002). *Words of the world. The global language system*. New York : Wiley.
Dirkx, P. (1995). Paris and Amsterdam as translational go-betweens. The evolution of literary translation in Belgium after World War II. In P. Jansen (Ed.), *Translation and the manipulation of discourse. Selected papers of the CERA research seminars in translation studies 1992-1993* (pp. 9-24). Louvain: KUL.
Dirkx, P. (1999). La presse littéraire parisienne et les «amis belges» (1944-1960). *Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 111-112,* 110-121.
Dirkx, P. (2006). *Les « Amis belges »*. *Presse littéraire et franco-universalisme*. Presses Universitaires de Rennes.
Espagne, M. (2010). Au-delà du comparatisme. La méthode des transferts culturels. In C. Avlami & J. Alvar (Eds), *Historiographie de l'antiquité et transferts culturels : Les histoires anciennes dans l'Europe des XVIIIe et XIXe siècles* (pp. 201-221). Amsterdam : Rodopi.
Espagne, M. (2013). La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres, 1.* Consulté sur http://journals.openedition.org/rsl/219
Espagne, M. & Werner, M. (1987). La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914). *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, *42*(4), 969-992.
Fincœur, M. B. (1997). Le monde de l'édition en Belgique durant la Seconde Guerre mondiale : l'exemple des éditions de la Toison d'Or. *Textyles*, *Hors série n° 2*, 21-60.
Fréché, B. (2007). L'actualité de la Première Guerre mondiale après la Seconde. *Textyles, 32-33,* 89-105.
Fréché, B. (2009). *Littérature et société en Belgique francophone (1944-1960)*. Bruxelles: Le Cri/CIEL –ULB-Ulg.
Friis-Møller, K. (1915). *Belgiens lyre*. København: V. Pios Boghandel – Povl Branner.
Friis-Møller, K. (red.). (1916). *Belgien.* København: V. Pios Boghandel – Povl Branner.
Friis-Møller, K. (1918). *Belgiske dage. Noter og marginalia.* København: V. Pios Boghandel – Povl Branner.
Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
Halen, P. (2008). À propos des modalités d'insertion des littératures dites de l'immigration ou migrantes dans le système littéraire francophone. In D. Dumontet & F. Zipfel (dir.), *Écriture migrante / Migrant Writing* (pp. 37-48). Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Heilbron, J. (1999). Towards a sociology of translation: Book translations as a cultural world system. *European Journal of Social Theory, 2*(4), 429-444.
Heilbron, J. & Sapiro, G. (2002). La traduction littéraire, un objet sociologique. *Actes de la recherche en sciences sociales, 144*, 3-5.
Hertel, H. (1998). Det belejrede og besatte åndsliv. Kulturkampen omkring fascisme og nazisme i dansk litteratur, presse og kulturdebat 1920-1945. In H. Dethlefsen & H. Lundbak (red.), *Fra mellemkrigstid til efterkrigstid. Festskrift til Hans Kirchhoff og Henrik S. Nissen* (pp. 25-92). København: Museum Tusculanum.
Hertel, H. (2002). Bogforbud og Bogcensur + Kulturlivet 1940-1945. In H. Kirchhoff, J. T. Lauridsen & A. Trommer (red.), *Gads leksikon om dansk besættelsestid 1940-1945* (pp. 56-57, 295-299). København: Gad.
Klinkenberg J.- M. (1981). La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique. *Littérature, « L'institution littéraire II », 44,* 33-50.
Klinkenberg, J.-M. (2010). « Lettres belges et lunettes parisiennes » [1983, 1984]. In J.-M. Klinkenberg, *Périphériques Nord* (pp. 51-63). Éditions de l'Université de Liège.
Lievois, K. & Bladh, E. (2016). La littérature francophone en traduction : méthodes, pratiques et histoire. *Parallèles, 28*(1), 2-27.
Mazaillier, A. & Porsild, N. (1986). *Bibliografi over dansk og fransk litteratur i oversættelse 1960-1984*. Århus: Handelshøjskolens Bibliotek.
Meylaerts, R. (2004). *L'Aventure flamande de la Revue belge: langues, littératures et cultures*. Bruxelles: Peter Lang.
Quaghebeur, M. (1982). Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française. In *Alphabet des Lettres belges de langue française* (pp. 11-202). Bruxelles: Association pour la promotion des lettres françaises de Belgique.
Rasmussen, O. W. (1993). Belgiske forfattere på dansk. In M. Quaghebeur, *National eller regional identitet : om Belgiens franskprogede litteratur* (pp. 73-80). København: Akademisk Forlag.
Rimestad, C. (1915). *Belgiens store digter: Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe.* København: V. Pio & Povl Branner.
Sapiro, G. (dir.) (2008). *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation.* Paris: CNRS Éditions.
Toury, G. (2012). *Descriptive translation studies and beyond* (2nd ed.). Amsterdam: Benjamins.
Vanderpelen-Diagre, C. (2004). *Écrire en Belgique sous le regard de Dieu*. Bruxelles: Éditions Complexe.
Vanderpelen-Diagre, C. (2014). Le monde catholique et les cités-jardins à Bruxelles dans l'entre-deux-guerres. *Archives de sciences sociales des religions, 165,* 163-183.

Lisbeth Verstraete-Hansen

Université de Copenhague
Emil Holms Kanal 6
2300 Copenhague S
Danemark

lvhansen@hum.ku.dk

Biographie : professeure associée à l'Université de Copenhague, Lisbeth Verstraete-Hansen travaille sur l'histoire des littératures francophones, les transferts culturels et les littératures francophones en traduction danoise.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 32(1) Avril 2020

La traduction de Maeterlinck dans la Chine républicaine (1911–1949) : vue panoramique

Kevin Henry[1] & Yunfeng Hao[2]

[1]*Université de Mons, Belgique*
[2]*Shanghai International Studies University, Chine*

The translation of Maeterlinck's works in Republican China (1911–1949): A panoramic overview – *Abstract*

In this paper, we will present when, in what political and cultural context and through which channels Maurice Maeterlinck, recipient of the 1911 Nobel Prize for Literature, was introduced into the Chinese sphere. After briefly discussing the circumstances under which foreign literature made a breakthrough in a declining Chinese Empire from the late nineteenth century through a wave of translations unparalleled for more than a millennium, we will see how the translation of Maeterlinck's works fed the fashion of symbolism in the Middle Kingdom. We will then take a look at the history of Maeterlinck's translation in Republican China (1911-1949) and its reception in local intellectual circles, including by examining some critical reviews that have been made of his work in literary journals. Finally, we will undertake to portray some of the translators who built the reputation of the Belgian playwright in pre-Communist China.

Keywords

Maurice Maeterlinck, history of translation, Chinese, Republican China

 DOI:10.17462/para.2020.01.05

1. Qui était Maurice Maeterlinck ?

Issu d'une famille de la grande bourgeoisie flamande francophone de Gand, Maurice Maeterlinck (1862–1949) est la figure de proue du symbolisme belge.

À la fin du XIX[e] siècle, déjà remarqué pour son recueil poétique *Serres chaudes* en 1889, il acquit une réputation mondiale la même année avec *La Princesse Maleine*, le premier de ses « drames statiques ». Abandonnant les intrigues complexes et dynamiques, ses tragédies privilégient l'intemporalité, une dramaturgie dépouillée et des dialogues elliptiques, où la suggestion poétique et la musicalité priment sur l'action. Le chef-d'œuvre de cette époque est *Pelléas et Mélisande* en 1892. Le rejet par Maeterlinck du traditionnel jeu d'acteur se manifesta aussi dans les trois « drames pour marionnettes » de 1894, *Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles*. Au début du XX[e] siècle, le théâtre de Maeterlinck, moins marqué par le sublime et le fatalisme schopenhaueriens caractéristiques de sa première période, atteignit son sommet en 1908 avec la féérie philosophique *L'Oiseau bleu*.

Tout en poursuivant son œuvre théâtrale, Maeterlinck connut le succès public avec des essais inspirés par la biologie (*La Vie des abeilles*, 1901 ; *L'Intelligence des fleurs*, 1907 ; *La Vie des termites*, 1927 ; *La Vie des fourmis*, 1930). Cet écrivain touche-à-tout produisit également des manifestes esthétiques (*Le Trésor des humbles*, 1896), des exposés de métaphysique mystique (*Le Trésor des humbles*, 1896 ; *Le Grand Secret*, 1921 ; *Le Sablier*, 1936), et des traductions.

Lauréat du prix Nobel de Littérature en 1911, il représente la première consécration de l'esthétique symboliste et de la littérature francophone non hexagonale.

2. Dans quel contexte Maeterlinck arriva-t-il en Chine ?

À la fin du XIX[e] siècle, l'Empire chinois bimillénaire, dont la culture avait si longtemps rayonné sur toute l'Asie orientale, connut une crise identitaire majeure à l'heure où le pouvoir mandchou subissait les attaques des puissances occidentales aux visées colonialistes. Au gré des « traités inégaux », celles-ci s'arrogèrent des concessions dans tout le pays.

À l'issue de la révolte des Boxers en 1900-1901, l'Empire chinois entreprit une réforme radicale de son système éducatif, qui vit notamment la création des premières universités de modèle occidental. La Chine commença alors à envoyer sa jeunesse en Europe et au Japon pour étudier les sciences et les modes de pensée nouveaux.

Au début du XX[e] siècle, alors que le pays sombrait dans le chaos politique (chute de l'Empire et proclamation de la République en 1911, dictature de Yuan Shikai, division sous le règne des « seigneurs de guerre »…), l'activité intellectuelle et littéraire était florissante, et connut un pic dans la décennie 1915–1925. À cette époque, les gens de lettres, pour beaucoup formés dans les écoles « occidentales » ou à l'étranger, cherchaient à remplacer la culture confucéenne traditionnelle par une 新文化 « nouvelle culture » basée sur la science et la démocratie, largement inspirée des valeurs occidentales.

Dans le domaine littéraire, cette intelligentsia prônait l'avènement d'une littérature nouvelle (poésie, prose, théâtre) en langue vernaculaire, affranchie des modèles classiques. Cet effort, qui se manifesta par une floraison de revues spécialisées, passa notamment par une vaste entreprise de traduction des œuvres étrangères. Comme le résume Zhang Y. (1992, p. 22), « [e]n l'espace d'un peu plus de dix ans la Chine absorbe en toute hâte tous les courants et toutes les théories que l'Europe a mis plus d'un siècle à engendrer : romantisme, réalisme, naturalisme, symbolisme, expressionnisme, dadaïsme et surréalisme ». Toutes ces influences laissèrent une empreinte profonde sur la production nationale.

L'éclosion de la nouvelle littérature inspirée de la modernité occidentale dans les années 1920 s'accompagna d'une multiplication des sociétés savantes spécialisées. Deux d'entre elles

s'imposèrent largement sur la scène intellectuelle de l'époque : la 文学研究会 Société de recherches littéraires et la 创造社 Société Création (Zhang Y., 1992, pp. 24-41). Attentive à la souffrance et à la misère du peuple en ces temps troublés, la première organisation, très vite dominée par la figure de 茅盾 Mao Dun, était résolue à produire des œuvres réalistes s'attachant aux problèmes sociaux. Sous la formule "文学为人生" « La littérature pour la vie », sa revue 《小说月报》 *The Short Story Magazine*, publiée par la fameuse 商务印书馆 Commercial Press de Shanghai, joua un rôle capital dans l'introduction des lettres étrangères en Chine. De l'autre côté, la Société Création, sous la houlette du poète 郭沫若 Guo Moruo, rassemblait des adeptes de "艺术至上" « l'art pour l'art » : admirateurs inconditionnels du romantisme occidental, ils approuvaient surtout sa mise en avant de la liberté et de l'exaltation individuelles comme sources de la créativité ; après 1925, le groupe se réorienta néanmoins vers un romantisme révolutionnaire souscrivant aux idées marxistes. Après ce tournant gauchiste, c'est la 新月社 Société du Croissant, menée par 徐志摩 Xu Zhimo, qui reprendra le flambeau de l'esthétisme (Tao H., 2009, pp. 17–18 ; pp. 164–178). Les auteurs attachés à cette école, qui publiaient leurs œuvres dans la revue éponyme, se firent d'abord les chantres d'une poésie anti-romantique et anti-sentimentaliste soumise à une prosodie rigoureuse ; avec la détérioration du climat politique dans les années 1930, ils en vinrent toutefois, petit à petit, à abandonner la contrainte du vers strict pour se focaliser sur leur monde intérieur, s'adonnant aux « frissons de l'âme » et au « décandentisme ». Continuation et dépassement de cette dernière école, le 现代派 courant « moderne » gravitant autour de la revue 《现代杂志》 *Les Contemporains*, avec des talents prometteurs comme 戴望舒 Dai Wangshu, se dirigera de plus en plus vers la quête d'une poésie pure penchant vers le modernisme, s'inspirant notamment du 新感觉派 « néo-sensationnisme » des Japonais Riichi Yokomitsu et Yasunari Kawabata.

Après l'obtention du prix Nobel de Littérature en 1911, la figure de Maurice Maeterlinck arriva en Chine à travers les traductions anglaises et japonaises de ses œuvres et des critiques littéraires occidentales.

Maeterlinck est mentionné dès 1915 par 陈独秀 Chen Duxiu, alors rédacteur en chef de l'une des revues les plus influentes, comme l'un des auteurs les plus emblématiques de son pays — la Belgique est citée nommément — ainsi que de l'époque moderne, au même titre que Henrik Ibsen, Ivan Tourgueniev et Oscar Wilde (Chen, 1915). Louant l'humanisme et la sensibilité théâtrale du Belge, le professeur de l'Université de Pékin indique notamment que ses pièces touchent d'autant plus juste le cœur de la vie humaine lorsqu'elles sont jouées effectivement sur scène ("以其实现于剧场，感触人生愈切也"), ce qui laisse supposer qu'il a assisté à une représentation (sans doute pendant ses séjours à l'étranger) ; dans le même temps, le futur fondateur du Parti communiste jugeait sa poésie et sa prose plus secondaires ("诗与小说，退居第二流") (Peng, 2008). Avec ce préambule, Maeterlinck fut le premier écrivain symboliste à être introduit dans le monde des lettres de l'ancien Empire du Milieu (Wu, 2000, p. 61).

Une biographie assez précise du maître francophone est fournie dès 1918 par 鲍国宝 Bao Guobao dans son article 《梅特林克之人生观》 « La conception de la vie humaine chez Maeterlinck » (Bao, 1918), lequel offre également la première exégèse d'une œuvre en particulier, à savoir son essai philosophique *La Mort* de 1913.

L'hostilité affichée par la Société Création envers le réalisme et le naturalisme explique l'attrait que celle-ci manifesta très vite à l'égard de l'esthétisme et du symbolisme, tendances littéraires englobées alors sous le terme générique de 浪漫主义 « romantisme » (qui ne recoupe donc pas la même acception qu'en Occident) puis de 新浪漫主义 « néo-romantisme »[1]. Maeterlinck

[1] Selon 谢六逸 Xie Liuyi, l'inventeur du concept, la littérature néo-romantique, née à la charnière du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, était caractérisée par les trois traits suivants : elle est immatérielle, subjective et essentiellement imaginaire (Zhang, 1992, pp. 268–269, note 23).

fut ainsi convoqué aux côtés de Strindberg, Wilde, Bergson ou encore Freud. Dans la quête générale du subjectivisme, le dramaturge du Plat Pays « soulève l'enthousiasme avec la question que pose toute son œuvre sur le mystère de l'existence et le secret du bonheur » (Zhang Y., 1992, p. 51).

Malgré l'intérêt naturel que portèrent à Maeterlinck les tenants de « l'art pour l'art », ses premiers importateurs appartenaient pourtant plutôt à la mouvance de la Société de recherches littéraires. Nous verrons toutefois plus loin que l'on peut retrouver l'écho du maître belge dans les propos et les œuvres de certains membres de la Société Création et de la Société du Croissant.

Pendant toutes les années 1920 et 1930 surtout — mais jusqu'aux années 1940 et même pendant la guerre contre le Japon —, les œuvres de Maeterlinck firent l'objet de nombreuses recensions (toujours dithyrambiques) et de traductions, parues dans d'influents périodiques spécialisés (《小说月报》 *The Short Story Magazine*,《新潮》 *The Renaissance*, 《解放与改造》 *Libération et Réforme*…) ainsi que dans des recueils individuels ou collectifs.

3. Où et quand les traductions de Maeterlinck furent-elles publiées ?

Conformément aux pratiques habituelles sous la République, les traductions de Maeterlinck furent souvent d'abord publiées dans des revues littéraires, où elles côtoyaient des analyses historico-critiques. Typique également fut la compilation d'anthologies. On observe néanmoins que les œuvres du prix Nobel belge firent aussi l'objet de nombreux volumes individuels, ce qui était plus rare à l'époque.

Hormis cinq exceptions (dont trois motivées par l'affrontement armé contre le Japon, de 1937 à 1945), toutes les maisons d'édition ayant publié les œuvres de Maeterlinck en chinois étaient basées à Shanghai, ville cosmopolite et principal pôle économique de la Chine nationaliste qui avait remplacé Pékin, alors sous la coupe des seigneurs de guerre, comme centre de la nouvelle littérature. La cité côtière, point névralgique des échanges avec l'Occident, rassemblait en effet toutes les institutions et tous les instruments culturels (universités, maisons de presse, librairies, cinémas…) essentiels à l'épanouissement de la vie intellectuelle durant la période d'avant-guerre.

La politique éditoriale de ces maisons d'édition était d'accueillir un grand nombre de traductions d'œuvres occidentales et japonaises, d'une part pour combattre les opinions erronées et méprisantes du passé à l'égard de la littérature étrangère et, de l'autre, pour donner aux auteurs chinois des modèles pour la fondation d'une nouvelle littérature nationale, ancrée dans la modernité.

Le principal lectorat visé par ces traductions était un public éduqué de bourgeois, d'écrivains, de critiques, de fonctionnaires et autres penseurs progressistes, bref l'élite intellectuelle qui fleurissait dans cette période féconde de la République de Chine.

La liste présentée dans le Tableau 1 est essentiellement le fruit d'une compilation des traductions citées par Zha Mingjian (2003, p. 36), Zhang Zhongliang (2005, p. 60), Peng Jianhua (2008) et Yin Kangzhuang (1997). Des recoupements ont néanmoins été effectués avec plusieurs bases de données électroniques pour vérifier et compléter ces données : 晚清民国时期期刊数据库 Base de données des périodiques de la fin des Qing et de la République de Chine, 大成老旧刊数据库 Archives des périodiques anciens Dacheng, et 中国国家数字图书馆 Bibliothèque nationale numérique de Chine.

Une difficulté qui s'est posée dans le dénombrement des traductions tient à l'absence de transcription unifiée en chinois du nom de Maeterlinck durant l'époque étudiée. Si aujourd'hui le nom de l'écrivain belge est uniformément rendu 梅特林克 *Meitelinke*, dans les années 1920

et 1930, selon les auteurs, on peut trouver les transcriptions suivantes : 梅德林 *Meidelin*, 梅脱灵 *Meituoling*, 梅特林 *Meitelin*, 梅德林克 *Meidelinke*, 梅脱林克 *Meituolinke*, 梅脱灵克 *Meituolingke*, 麦特林克 *Maitelinke*.

Année	Traducteur	Œuvre	Format d'édition	Langue source
1919	Mao Dun 茅盾	《丁泰琪之死》 *La Mort de Tintagiles*	Revue 《解放与改造》 [*Libération et Réforme*], vol. 1, n° 4	Anglais (version d'Alfred Sutro)
1920	Mao Dun 茅盾	《室內》 *Intérieur*	Revue 《学生杂志》 [*Magazine des étudiants*], vol. 7, n° 8	Anglais (version d'Alfred Sutro)
1920	Zhao Chengyi 赵承易	《白黎悠和梅立桑》 *Pelléas et Mélisande*	Revue 《新潮》 *The Renaissance*, vol. 2, n° 2	Anglais
1921	Cang Sou 伧叟	《娜拉亭与巴罗米德》 *Alladine et Palomides*	Revue 《小说月报》 *The Short Story Magazine*, vol. 12, n° 3–4	Anglais
1922	Xu Bingchang 徐炳昶, En collaboration avec Qiao Cengqu (Qiao Dazhuang) 乔曾劬 （乔大壮）	《马兰公主》 *La Princesse Maleine*	Revue 《小说月报》 *The Short Story Magazine*, vol. 13, n° 1–4	Français
1923 (réédit. 1930)	Fu Donghua 傅东华	《青鸟》 *L'Oiseau bleu* Avec préface : 《梅脱灵与青鸟——〈青鸟〉译序》 « Maeterlinck et *L'Oiseau bleu* »	Éditions 商务印书馆 Commercial Press, collection 万有文库 « Bibliothèque universelle », Shanghai	Anglais (version d'Alexander Teixeira de Mattos)
1923	Wang Weike 王维克	《青鸟》 *L'Oiseau bleu*	Éditions 泰东图书馆 Taidong Tushuguan, Shanghai	Français
1923 (réedit. 1933 ?)	Tang Chengbo 汤澄波	《梅脱灵戏曲集》 包括：《闯入者》、《群盲》、《七公主》和《丁泰琪之死》 *Anthologie des pièces de théâtre de Maeterlinck* Comprend : *L'Intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses, La Mort de Tintagiles* Avec introduction du traducteur	Éditions 商务印书馆 Commercial Press, collection 文学研究会丛书 « Livres de la Société de recherches littéraires », Shanghai	Anglais (version du poète américain Richard Hovey)

1927	Gu Fengtian 谷凤田	《爱的遗留》 ou《拜梨雅士与梅李三德》 *Le Reste d'un amour* (*Pelléas et Mélisande*)	Éditions 海音书局 Haiyin Shuju, collection 海音丛书 « Série Haiyin », Pékin	?
1928	Xu Weinan 徐蔚南	《茂娜凡娜》 *Monna Vanna*	Éditions 开明书店 Kaiming Shudian, Shanghai	Français
1928	Gu Youren 古犹人	《嫫娜娃娜》> 《爱的面目》 *Monna Vanna > Le visage de l'amour*	Éditions 光华书局 Guanghua Shuju, Shanghai	Anglais
1931	Hou Peiyin 侯佩尹	《残夜》、《尚若他回了来》、《她有三金冠》、《我寻找了三十年》、《当他出去之时》 Cinq poèmes extraits de *Serres chaudes* (« Heures ternes ») et de *Quinze Chansons* (« Et s'il revenait un jour », « Elle avait trois couronnes d'or », « J'ai cherché trente ans, mes sœurs » et « Quand l'amant sortit »)	《淞沪集》 [*Anthologie de la Saône et du Rhône*], Éditions 南京书店 Nanjing Shudian, Nankin	Français
1934	Xiao Shijun 萧石君 Chen Chuhuai 陈楚淮 pour *Pelléas et Mélisande*	《梅特林剧曲选集》包括：《旦达几尔的死》、《群盲》、《阿格娜嬛与绥莉柔特》、《裴列哀和梅丽莎》 *Anthologie des pièces de théâtre de Maeterlinck* Comprend : *La Mort de Tintagiles, Les Aveugles, Aglavaine et Sélysette, Pelléas et Mélisande*	—Traduction des *Aveugles* : Revue 《中大大学月刊》 [*Mensuel de l'Université centrale nationale*], volume 3, nº 2-3. —Anthologie : Éditions 中华书局 Chung Hwa Book Company, collection 现代文学丛刊 « Série Littérature moderne », Shanghai	Français
1934	Jingzi 静子 ?	《圯塔》 *La Tour en ruine* (= *Aglavaine et Sélysette*)	Éditions 商务印书馆 Commercial Press, collection 世界文学名著 « Classiques de la littérature mondiale », Shanghai	Anglais (version d'Alfred Sutro)

1935	Dai Wangshu 戴望舒	《婴儿杀戮》 *Le Massacre des Innocents*	In 《比利时短编小说集》 [*Anthologie de nouvelles de Belgique*], Éditions 商务印书馆 Commercial Press, Shanghai	Français
1940	Wu Xinghua 吴兴华	《檀塔琪儿之死》 *La Mort de Tintagiles*	? (cf. Peng, 2008)	Français
1944	Ye Junjian (Ma Er) 叶君健（马耳）	《乔婉娜》 *Giovanna* (= *Monna Vanna*)	Éditions 建国书店 Jianguo Shudian, collection 欧洲当代名剧选集 « Anthologie du théâtre européen contemporain », Chongqing	Anglais (version d'Alfred Sutro)
1945	Wang Shicheng 王石城	《水落石出》 *La Vérité au grand jour* (= *The Cloud that Lifted / Le Malheur passe*)	Éditions 商务印书馆 Commercial Press, Chongqing	Anglais (version de F. M. Atkinson)
1945	Luo Sai 罗塞	《青鸟》 *L'Oiseau bleu*	Éditions 黎明社 Liming, Kunming	Anglais
1946	Sun Jiaxin 孙家新	《梅丽桑》 *Mélisande* (= *Pelléas et Mélisande*)	Éditions 交通书局 Jiaotong Shuju, Shanghai	Anglais

Tableau 1. Historique des traductions chinoises de Maeterlinck avant 1949

Dans ce tableau, l'on remarquera que la majorité des traductions de Maeterlinck sont des versions indirectes réalisées depuis l'anglais, notamment à partir de versions adoubées par l'auteur et produites par ses amis, le dramaturge britannique Alfred Sutro (1863–1933) et le journaliste et critique littéraire anglo-néerlandais Alexander Teixeira de Mattos (1865–1921). Ce passage par la langue de Shakespeare s'explique par la prééminence de l'anglais que l'on constatait déjà dans les écoles de langues étrangères durant l'ère républicaine. Toutes les œuvres furent restituées dans leur intégralité (un doute subsiste sur la contribution de Wu Xinghua en 1940, dont nous n'avons connaissance que par une source indirecte).

On observera toutefois que les traductions de Maeterlinck, même dans les anthologies, s'arrêtent chronologiquement à *L'Oiseau bleu*, puisqu'aucune production postérieure au chef-d'œuvre de 1908 — à l'exception notable de *Le Malheur passe* de 1923, traduit par Wang Shicheng en 1945 — ne semble être parue en langue chinoise durant cette période. De même, hormis un petit recueil confidentiel comprenant cinq poèmes épars du maître belge, la création poétique de celui-ci apparaît largement négligée ; plus encore, aucun de ses essais n'a fait l'objet d'une traduction dans la langue de Confucius dans les années 1920 à 1940. Le seul exemple, très curieux, d'œuvre en prose de Maeterlinck publiée en chinois fut la « transposition d'art » *Le Massacre des Innocents*, qui parut dans une anthologie de nouvelles de Belgique composée par le poète moderniste francophile Dai Wangshu.

Enfin, on relèvera que la plupart des pièces de théâtre de Maeterlinck, dont bon nombre comprennent un anthroponyme, ont conservé un titre équivalent dans la langue cible — ce qui est une gageure lorsque l'on sait la difficulté de transcrire les noms propres en sinogrammes.

Parmi les exceptions, on compte : *Pelléas et Mélisande* dans les versions proposées par Gu Fengtian (appellation originale adjointe au co-titre 《爱的遗留》 *Le Reste d'un amour*) et Sun Jiaxin (titre centré sur le personnage de Mélisande) ; *Monna Vanna* dans les traductions de Gu Youren (《爱的面目》 *Le Visage de l'amour*) et de Ye Junjian (où le surnom est remplacé par le prénom *Giovanna*) ; *Aglavaine et Sélysette* dans la version du mystérieux Jingzi (《圮塔》 *La Tour en ruine*, peut-être une évocation du décor de la pièce ?) ; et *Le Malheur passe* dans la traduction de Wang Shicheng (《水落石出》 *La Vérité au grand jour*, expression idiomatique voulant peut-être rendre le titre anglais *The Cloud That Lifted*).

4. Qui étaient les traducteurs ?

Quand on examine la liste des personnalités chinoises ayant traduit Maeterlinck, la première figure qui attire le regard est bien évidemment celle de 茅盾 **Mao Dun** (1896–1981), de ses vrais noms 沈德鸿/沈雁冰 Shen Dehong/Yanbing. Son pseudonyme, qui reprend au départ le mot 矛盾 *maodun* « contradiction », entendait être représentatif des doctrines révolutionnaires souvent conflictuelles et des conditions instables des années 1920 dans l'Empire du Milieu ; c'est plus tard que son ami 叶圣陶 Ye Shengtao adapta le premier sinogramme vers une forme vide de sens afin de lui éviter une persécution politique. Dès sa jeunesse, Mao Dun montra un attrait pour la littérature et des facilités pour l'écriture. Après des études à l'Université de Pékin, qu'il dut interrompre en 1916 pour des raisons financières, il décrocha un premier emploi au service d'édition de la Commercial Press de Shanghai où, à vingt-et-un ans, il fut nommé rédacteur en chef adjoint du 《学生杂志》 *Magazine des étudiants*, qui offrait alors un forum aux mouvements émergents. C'est dans ce contexte qu'il livra en 1919 et en 2020 une version chinoise de *La Mort de Tintagiles* et d'*Intérieur*. Rédacteur en chef du mensuel littéraire 《小说月报》 *The Short Story Magazine* à partir de 1920 et figure de proue de la Société de recherches littéraires, il profita de sa position privilégiée dans le monde du journalisme et de l'édition pour publier des auteurs étrangers majeurs comme Tolstoï, Tchekhov, Balzac, Flaubert, Zola, Byron, Keats ou Shaw et faire connaître aux lecteurs chinois les nouveaux mouvements littéraires de l'Occident, mais aussi pour faire paraître les créations de jeunes écrivains chinois inspirés par l'Occident ou le Japon comme 鲁迅 Lu Xun, 许地山 Xu Dishan, 冰心 Bing Xin et 叶圣陶 Ye Shengtao. Après avoir été contraint de quitter la Commercial Press en 1923 pour cause de différends idéologiques, il devint éditorialiste au 《民国月报》 *Mensuel de la République de Chine*, où il critiqua régulièrement d'un ton cinglant la politique de Chiang Kai-shek tout en louant les opposants révolutionnaires. À partir de là, son engagement politique en faveur des communistes ne fit que croître, puisque dès 1928 il se joignit à la 中国左翼作家联盟 Ligue des écrivains de gauche. Sa propre carrière littéraire, qui commence avec la trilogie 《蚀》 *L'Éclipse*, témoigne de son goût pour la littérature naturaliste et de sa sympathie pour les cercles révolutionnaires, non sans un remarquable souci du détail dans les descriptions psychologiques de ses personnages. Son chef-d'œuvre est certainement le roman 《子夜》 *Minuit* (1933), vaste fresque narrant la chute inéluctable d'un puissant industriel shanghaïen au profit de compradores impitoyables, sur fond de lutte sociale. Lorsque Mao Zedong s'imposa en Chine continentale en 1949, Mao Dun devint secrétaire du Grand Timonier et prit les rênes du ministère de la Culture, fonctions qu'il occupa jusqu'en 1964. Après la Révolution culturelle, pendant laquelle il fut écarté des cercles du pouvoir, il consacra une partie de ses économies à la création d'une fondation pour la créativité littéraire, la Fondation littéraire Mao Dun. Il mourut en 1981, deux ans après avoir été nommé premier président de la 中国作家协会 Association des écrivains de Chine dans sa mouture actuelle. Aujourd'hui encore, son aura reste intacte, comme en témoigne le fait que le prix littéraire le plus prestigieux de l'Empire du Milieu porte son nom.

L'autre illustre personnalité qui frappe dans cette liste est le poète 戴望舒 **Dai Wangshu** (1905–1950). S'inscrivant dans la mouvance du courant moderne autour des revues《现代杂志》 *Les Contemporains* et《新诗》 *Nouveaux Poèmes*, il intégra en 1926 l'Université Aurore, établissement géré par des jésuites, où il s'initia à la langue de Molière et à la littérature française. Pris de passion pour le symbolisme, il se mit à traduire plusieurs poèmes célèbres de Verlaine. Enrichi de cette expérience, il composa en 1927 son premier chef-d'œuvre《雨巷》 *L'Allée sous la pluie*, qui lui apporta une forte renommée. Par la suite, il porta ses choix de traduction sur les néo-symbolistes Francis Jammes, Paul Fort et Remy de Gourmont, qui lui inspirèrent son poème en vers livre《我的记忆》 *Mes Souvenirs* en 1927, puis son recueil《望舒草》 *Brouillons de Wangshu* en 1933. Globalement, sa poésie suggestive, qui tire le meilleur de la tradition chinoise classique et de l'apport occidental, voue un culte aux images qui évoquent le vide, la perte ou la disparition, tout en accordant une grande importance, croissante avec le temps, à la modulation ou au « rythme des sentiments » (“情绪的抑扬顿挫”) au détriment des jeux métriques ou verbaux (Tao H., 2009, p. 205). Pendant son voyage en France entre 1932 et 1935, malgré son dénuement, Dai Wangshu découvrit l'atmosphère stimulante de la scène culturelle parisienne et fréquenta les meilleurs poètes de l'époque (Supervielle, Valéry, Aragon, Éluard…), en particulier ceux du courant surréaliste qui l'influença dans ses œuvres postérieures, rassemblées dans le recueil《灾难的岁月》 *Années d'épreuves* de 1948. Cette période fut également très féconde pour son activité traductive, puisque, pendant son séjour, il composa des anthologies de nouvelles d'Italie et de Belgique (où il inclut sa version du *Massacre des Innocents*) et donna les premières versions chinoises de la poésie de Federico García Lorca. Revenu en 1949 en Chine continentale après s'être réfugié à Hong Kong pendant la guerre, il fut nommé responsable de la section française du 新闻出版总署国际新闻局法文科 Bureau de la presse internationale au sein de l'Administration générale de la presse et de l'édition. Il mourut accidentellement en 1950 d'une overdose d'éphédrine, qu'il s'était injectée lui-même pour traiter une crise d'asthme.

Si les autres traducteurs chinois de Maeterlinck n'ont pas la même stature que Mao Dun ou Dai Wangshu, leurs parcours singuliers témoignent de la diversité qui caractérisait les groupes intellectuels « occidentalisés » durant l'époque républicaine. On observera malgré tout que la plupart de ces passeurs de littérature belge évoluaient dans le monde académique et dans le milieu de l'édition, que la grande majorité avait suivi des études en langues occidentales (ou même en traduction), et que bon nombre d'entre eux gravitaient autour des cercles « réalistes », et en particulier la Société de recherches littéraires — ou, à tout le moins, publièrent leurs traductions à travers les organes éditoriaux de cette association savante, à savoir la revue《小说月报》 *The Short Story Magazine* et les Éditions 商务印书馆 Commercial Press. *A contrario*, aucune de ces personnalités ne semble être liée plus étroitement avec la Société Création et les tenants de « l'art pour l'art », que l'on aurait cru *a priori* plus enclins à s'enthousiasmer pour l'œuvre symboliste de Maeterlinck et à en proposer rapidement des versions en chinois. Il est toutefois à noter que nous n'avons pas pu trouver d'informations concrètes ou fiables sur certains des traducteurs, en l'occurrence 赵承易 Zhao Chengyi, 伧叟 Cang Sou, 古犹人 Gu Youren, 静子 Jingzi (vraisemblablement un pseudonyme) et 王石城 Wang Shicheng. Dans la présentation qui suit, nous classerons les traducteurs par langue source, l'anglais d'abord (de Fu Donghua à Sun Jiaxin), le français ensuite (de Xu Bingchang à Wu Xinghua).

Diplômé en 1912 de l'école publique de Nanyang à Shanghai (actuelle Université Jiaotong), 傅东华 **Fu Donghua** (1893–1971) entra en 1920 dans la Société de recherches littéraires, cadre fécond qui l'incita à s'adonner à la traduction (le plus souvent depuis l'anglais) à côté de ses activités académiques. C'est dans ce contexte qu'il proposa la première version chinoise de *L'Oiseau bleu* en 1925. Devenu professeur au département de chinois de l'Université Fudan en

1932, il codirigea avec 郑振铎 Zheng Zhenduo la revue mensuelle 《文学》 *Littérature* l'année suivante. Après avoir été nommé professeur de chinois à l'Université Jinan en 1935, il participa en 1936 à la traduction de *Red Star Over China* d'Edgar Snow. À l'issue de l'occupation de Shanghai par les Japonais en 1937, il traduisit *Autant en emporte le vent*, *Don Quichotte*, *Le Paradis perdu*, ou encore *L'Iliade.* Après la victoire communiste en 1949, il devint membre de l'Association des écrivains de Chine.

Intellectuel au profil éclectique qui fut l'un des fondateurs de la section cantonaise de la Société de recherches littéraires, 汤澄波 **Tang Chengbo** (1903–1969), outre son activité de traducteur (depuis l'anglais), fut notamment rédacteur au 《广州民国日报》 *Quotidien de la République de la Chine au Guangdong* en 1923 (année où il livra son *Anthologie des pièces de théâtre de Maeterlinck*) et comme officier instructeur politique à l'Académie militaire de Whampoa à Canton.

Folkloriste de formation, 谷凤田 **Gu Fengtian** (1895–1945) publia de nombreux articles traitant de ses enquêtes sur les traditions populaires dans sa province natale du Shandong. Auteur également de plusieurs pièces dramatiques, il contribua au renouvellement du théâtre chinois à l'époque moderne. Sa traduction de *Pelléas et Mélisande* en 1927 participe peut-être de ces recherches esthétiques. Enseignant, il fut aussi rédacteur en chef du《民国日报》 *Journal de la République de Chine*.

Connu également sous son nom de plume 马耳 Ma Er (qu'il utilisa pour signer sa traduction de *Monna Vanna* en 1944), 叶君健 **Ye Junjian** (1914–1999) s'initia aux langues étrangères à l'Université de Wuhan. Après avoir enseigné dans diverses universités de renom pendant la guerre, il se rendit à Cambridge pour y étudier la littérature anglaise ; c'est durant cette période qu'il écrivit en anglais *Moutain Village*, le premier roman de sa trilogie sociale réaliste 《土地》 *La Terre*. Après 1949, il rentra en Chine et fut nommé à un poste important au ministère de la Culture ; parallèlement, il fonda en 1951 une revue en anglais, *Chinese Literature*. Traducteur des contes d'Andersen et fin connaisseur des mythes gréco-romains, il contribua également par ses propres œuvres (très abondantes) au renouvellement de la littérature pour enfants en Chine.

Sur 罗塞 **Luo Sai** (dates inconnues), on ne trouve que peu d'éléments. Il semblerait toutefois qu'il ait plusieurs traductions à son actif, dont au moins, outre celle de *L'Oiseau bleu* en 1945, celles des *Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë la même année, et d'*Enlevé ! (Les Aventures de David Balfour)* de Robert L. Stevenson en 1949.

Après un cursus en langues à l'Université centrale de Chongqing, 孙家新 **Sun Jiaxin** (1919 –?) occupa, à partir de 1943, des postes académiques dans diverses écoles normales de Pékin. Parmi ses traductions, outre sa version de *Pelléas et Mélisande* en 1946, on compte notamment une anthologie des œuvres de science-fiction de H. G. Wells et une version du *Professeur* de Charlotte Brontë.

Après l'obtention de son diplôme à l'Institut de traduction de l'Université de Pékin (京师大学堂译学馆) en 1911, 徐炳昶 **Xu Bingchang** (1888–1976) bénéficia d'une bourse en 1913 pour se rendre à l'Université de Paris, où il étudia la philosophie. Après son séjour en France, il devint professeur à l'Université de Pékin en 1921, puis recteur de l'Université normale de Pékin en 1929. C'est peu après son retour au pays qu'il traduisit directement du français *La Princesse Maleine* en collaboration avec son condisciple Qiao Dazhuang. À partir des années 1930, il mena plusieurs campagnes de fouilles dans la vallée du fleuve Jaune et mit les anciens mythes chinois à l'épreuve des faits archéologiques. Ses recherches aboutirent en 1959 à la découverte de la culture néolithique d'Erlitou.

Après des études en philologie classique, 乔大壮 **Qiao Dazhuang (**1892–1948), de son vrai nom 乔曾劬 Qiao Cengqu, étudia le français à l'Institut de traduction de l'Université de Pékin avec le confucéen polyglotte 辜鸿铭 Gu Hongming, vraisemblablement en même temps que Xu Bingchang ; il explora parallèlement les textes bouddhiques et la poétique chinoise. Dans les années 1930, après plusieurs postes dans diverses universités, il travailla comme haut fonctionnaire dans l'administration. Il était également poète et calligraphe.

Après des études d'ingénierie, 王维克 **Wang Weike** (1900–1952) intégra en 1923 l'Université Aurore pour se former en français chez les jésuites ; il traduisit *L'Oiseau bleu* la même année. En 1925, alors qu'il était à Paris pour étudier auprès de Marie Curie, il traduisit dans sa langue la partie « Littérature française » des *Notions d'histoire littéraire* de H. et J. Pauthier (1901). Après son retour au pays en 1928, il entama une carrière dans l'éducation comme professeur à l'École publique de Chine, puis comme enseignant au collège de Lintan. Poursuivant parallèlement son travail de traduction, il fut le premier à proposer une version chinoise de *La Divine Comédie* de Dante (traduction indirecte, à partir du français, en trois parties : 1939, 1948 et 1949). Il livra également une version du drame *La Reconnaissance de Shâkountalâ* du poète indien Kâlidâsa.

Après des études au Japon, 徐蔚南 **Xu Weinan** (1900–1952) professa dans différents lycées au Zhejiang et à Shanghai. De la fin des années 1920 jusqu'aux années 1940, il se consacra essentiellement à son activité éditoriale : il travailla ainsi comme rédacteur en chef à la maison 世界书局 Librairie du Monde à partir de 1928, date à laquelle il publia sa traduction de *Monna Vanna* ; après 1945, il participa au retour sur la scène médiatique du 《民国日报》 *Quotidien de la République de Chine*. Également auteur de fictions et d'essais, il publia, dans une version chinoise composée par ses soins, diverses anthologies, notamment de nouvelles de Guy de Maupassant, de poèmes en prose d'Ivan Tourgueniev et de contes traditionnels indiens.

Étudiant en 1931 à l'Institut franco-chinois de Lyon, école fondée en 1921 pour préparer les jeunes Chinois aux études universitaires en France, 侯佩尹 **Hou Peiyin** (dates inconnues) s'y éprit de poésie française, si bien qu'il y compila un petit florilège nommé 《淞沪集》 *Anthologie de la Saône et du Rhône* qui rassemble 69 poèmes de 29 auteurs francophones, dont cinq de Maeterlinck. Après la prise de pouvoir des communistes en 1949, il s'enfuit à Hong Kong avant de rejoindre Taïwan avec l'appui de son ancien maître 吴稚晖 Wu Zhihui.

Après des études littéraires au Japon et en France, 萧石君 **Xiao Shijun** (dates inconnues), en dehors de l'anthologie qu'il proposa de plusieurs pièces de Maeterlinck en 1934, se consacra surtout à la critique d'art : en 1922, il traduisit ainsi de l'anglais un manuel de principes esthétiques ; en 1928, il rédigea une 《西洋美术史纲要》 *Histoire abrégée des beaux-arts en Occident* ; et en 1931, il traduisit du japonais un ouvrage sur la représentation et le contexte des arts. Il publia aussi en 1940 une 《法语文法新解》 *Nouvelle Grammaire de la langue française*.

Membre de la Société du Croissant, l'éminent dramaturge 陈楚淮 **Chen Chuhuai** (1908–1997) contribua, à travers ses pièces d'un nouveau genre telles que 《金丝笼》 *La Cage dorée*, 《药》 *Le Médicament*, 《幸福的栏杆》 *La Balustrade heureuse* ou 《浦口的悲剧》 *La Tragédie de Pukou*, à faire découvrir un certain théâtre expérimental au public chinois des années 1930. C'est sans doute cet intérêt pour les pièces « modernes » qui le poussa à proposer une traduction de *Pelléas et Mélisande*, incluse dans l'anthologie de Xiao Shijun en 1934 (sans que l'on sache précisément de qui vient l'initiative de ce projet) ; on verra également plus loin dans quelle mesure sa production théâtrale a d'ailleurs été directement influencée par le maître belge. Pendant la guerre, Chen Chuhuai publia plusieurs pièces, essais et poèmes qualifiés plus tard de « résistants ». Après 1945, il intégra la faculté des Langues étrangères de l'Université du Zhejiang, où il resta jusqu'à sa retraite en 1971.

Génie précoce ayant intégré l'Université Yenching à Pékin à seize ans, 吴兴华 **Wu Xinghua** (1921–1966) y brilla tant par sa maîtrise des langues étrangères (anglais, mais aussi italien, français et allemand) que par sa poésie qui alliait élégamment avant-garde moderniste et respect de la tradition classique chinoise. Traducteur de *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck et de l'*Ulysse* de James Joyce en 1940, il livra également une version de la *Divine Comédie* de Dante qui eut du succès, ainsi que de plusieurs pièces de Shakespeare ; il écrivit par ailleurs une étude critique du *Marchand de Venise*. Diplômé en 1941, il entama alors une carrière académique dans les plus prestigieuses universités de Pékin, où il enseigna la littérature anglaise et l'œuvre de Shakespeare en particulier. Taxé de droitiste et rétrogradé à l'issue de la campagne des Cent Fleurs en 1957, il fut noyé par des gardes rouges en 1966.

5. Quelles étaient les motivations des traducteurs ?

Peu de traducteurs ont laissé des témoignages directs de leur rencontre littéraire avec Maeterlinck : leurs introductions se bornent généralement à des exposés factuels de la vie et du style de l'auteur. On est dès lors souvent réduit à de pures hypothèses si l'on souhaite déterminer la raison précise ou les contingences qui ont poussé tel ou tel autre à s'intéresser à l'écrivain belge. Un aperçu de leurs motivations peut néanmoins être donné par l'examen des préfaces que donnèrent les traducteurs Fu Donghua et Tang Chengbo.

Pour Fu Donghua (1923), Maeterlinck, maître du « nouveau mysticisme », était également l'un des plus géniaux « fabulistes » (寓言家) de son temps, qui excellait à créer des contes allant à l'encontre du matérialisme mécaniste jusque-là en vogue : ses œuvres étaient comme un miroir de l'âme humaine. Il indique cependant qu'il serait vain d'essayer de comprendre pleinement la nature métaphorique de l'animal fabuleux dans l'*Oiseau bleu*. C'est aussi dans cette parabole en particulier que Maeterlinck, d'après le traducteur, mêla le mieux la poésie, le mystère et la science. Fu Donghua analyse ainsi le symbolisme du dramaturge belge :

> 他以为和自然多亲近，是道德，所以觉得多发挥自然的真相，是他的责任。不但无须并且不应捏造事实。(Fu, 1923 ; cité dans Peng, 2008)
>
> Érigeant en éthique le rapprochement avec la nature, il estime qu'il est de sa responsabilité de mettre en valeur la vérité de la nature. C'est pourquoi, à son estime, il n'est pas nécessaire ni même souhaitable de créer des faits. [Traduction de K. H.]

Enfin, pour lui, une traduction de l'*Oiseau bleu* se justifiait par le fait que la pièce avait été montée à de nombreuses reprises et avec succès à Moscou, Paris, New York et Londres.

Tang Chengbo (1923), quant à lui, décida de proposer en chinois quatre pièces de Maeterlinck afin, selon ses dires, de le réhabiliter et de changer l'image d'« absurde » et de « naïveté » que pouvaient renvoyer ses œuvres. Ce commentaire est intéressant, car il tendrait à montrer que, dès les années 1930, Maeterlinck était un peu « passé de mode ». Son analyse du style de l'auteur belge, cependant, reste assez conventionnelle. Le traducteur rappelle que le maître du symbolisme, non content d'être un grand dramaturge de son époque, était aussi à la fois philosophe et poète. Selon Tang Chengbo — qui décidément n'innove guère —, l'œuvre de Maeterlinck peut être divisée en deux périodes : avant son « mariage » (en fait, le début de sa relation avec Georgette Leblanc), ses pièces sont caractérisées par la noirceur et par une certaine abstraction sur laquelle planent l'ombre et la mort ; ensuite, ses productions gagnent en clarté et font davantage de place à l'analyse scientifique, à la volonté individuelle et à la force de l'amour.

6. Quelle fut la réception de Maeterlinck en Chine ?

Maurice Maeterlinck, nous l'avons dit, fut l'un des premiers auteurs symbolistes à être présenté au public intellectuel chinois. Avant lui, notamment par l'intervention de Lu Xun et de son frère 周作人 Zhou Zuoren, seuls les Russes Leonid Andreïev et Fiodor Sologub étaient déjà connus. Pour autant, de même que ses collègues russes, il ne fut pas reconnu immédiatement comme symboliste. Dans les années 1920 et 1930, le maître belge fut en effet classé par les critiques chinois d'abord parmi les tenants du 新浪漫主义 « néo-romantisme » — un terme fourre-tout désignant bon nombre de poètes à partir de la fin du XIX[e] siècle, en particulier les membres du Parnasse, Baudelaire, Rimbaud et les décadentistes —, puis parmi les représentants du 新神秘主义 « néo-mysticisme ». Le qualificatif de « symboliste »[2] lui fut donné pour la première fois en 1918 par le sociologue 陶履恭/孟和 Tao Lügong/Menghe (1918) avant même qu'il ne fût employé pour caractériser des personnalités comme Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Joris-Karl Huysmans, Henri de Régnier ou Remy de Gourmont. Mais c'est peu après que Maeterlinck fut vraiment considéré comme l'archétype du symbolisme. Les Chinois découvrirent d'ailleurs ce courant essentiellement à partir de ses drames introspectifs régulièrement comparés aux pièces tardives d'Ibsen, jusque-là le modèle de référence pour l'introduction du théâtre occidental en Chine.

En 1919, le critique littéraire 赵英若 Zhao Yingruo (1919) livra, dans son article 《现代新浪漫派之戏曲》 « Le théâtre néo-romantique moderne », l'une des premières études critiques présentant de manière complète le théâtre de Maeterlinck. Son analyse s'avère assez fine : l'auteur pointe l'omniprésence du thème de la mort dans les premières œuvres du dramaturge, ainsi que la pesanteur qui plane très souvent dans ses pièces ; il note toutefois que la noirceur particulière de cette première période fit progressivement place à l'espoir :

> 其前期之作，以死之不安与恐怖为其共通之特质。换言之，即对于死之疑问之解决，为一懊恼旺盛之感情也。故其前期诸作，常有一种阴深暗郁之气掩于全篇，殆无些微光明的分子也。然其后期诸作，则异趣焉。即在前期诸作毫不见光明的分子者，至此遂一变而为光明灿烂的色调，随处皆现于纸上也。 (Zhao, 1919 ; cité dans Peng, 2008)

> L'inquiétude et la terreur de la mort caractérisent les pièces de sa première période : y domine un constant sentiment de remords, généré par l'impossibilité de trouver une solution au problème de la mort. Toute son œuvre est donc enveloppée d'une atmosphère sombre et lugubre que presque aucune lueur ne semble vouloir éclairer. Sa seconde période a cependant un attrait tout différent : loin des ténèbres, le ton est beaucoup plus enjoué et ensoleillé, si bien que chaque page resplendit littéralement d'une lumière éclatante. [Traduction de K. H.]

Le critique ajoute que les pièces de Maeterlinck, dans leur forme, mettent l'accent sur le silence (静剧), de même que son essai *Le Trésor des humbles* dépeint le « tragique quotidien » (生活的悲剧).

Ces commentaires furent repris largement — pour ne pas dire à l'envi — par les exégètes successifs de l'écrivain symboliste. Par exemple, 易家铖 Yi Jiacheng publia en 1920 un texte, 《诗人梅德林》 « Le poète Maeterlinck », explorant le mysticisme (神秘主义) et le fatalisme (宿

[2] Pour désigner ce courant lancé en France par Jean Moréas, les théoriciens chinois comme 赵英若 Zhao Yingruo et 陶孟和 Tao Menghe créèrent tout d'abord le terme 表象主义 *biaoxiangzhuyi*, qui pourrait se traduire comme « représentationnisme », vocable qui persista longtemps dans les écrits critiques. 田汉 Tian Han, l'un des fondateurs de l'art dramatique moderne en Chine, parlait quant à lui de 取象主义 *quxiangzhuyi*, mot issu du vocabulaire de la calligraphie qui signifie « capter les figures dynamiques du réel ». C'est progressivement seulement que le terme 象征主义 *xiangzhengzhuyi*, forgé en 1919 par 罗家伦 Luo Jialun (fondateur de la revue 《新潮》 *The Renaissance*) par la combinaison des caractères 象 *xiang* « forme, apparence » et 征 *zheng* « tendre à, mettre en évidence, témoigner de », s'imposa dans les cercles littéraires (Peng, 2008).

命论) dans son œuvre (Chen, 2010, p. 47, note 5). À cette époque, et au moins jusqu'à la moitié des années 1920, la qualité d'auteur belge du lauréat du prix Nobel 1911 ne fut toutefois pas toujours mise en avant.

Dans les années 1920, grâce à l'éclairage d'analyses issues du monde anglophone et francophone, les cercles intellectuels chinois purent se faire une meilleure idée de la carrière de Maeterlinck. Alors même que le corpus de traductions restait très lacunaire, les recensions critiques se multiplièrent. Au début de la décennie, la majorité des traductions et des études littéraires sont à attribuer à des membres de la Société d'études littéraires. Cet état de fait peut sembler *a priori* paradoxal, étant donné l'engagement politique de son leader Mao Dun et son allégeance au réalisme social, sensibilités aux antipodes de celles du maître belge[3]. Cependant, l'attachement au réalisme de la Société d'études littéraires ne signifie pas qu'elle rejetait catégoriquement les autres courants ; au contraire, elle adoptait une attitude résolument libérale et ouverte à la littérature occidentale en général, et au symbolisme en particulier :

> Si tout en préconisant le réalisme, les écrivains de cette association ne délaissent pas le symbolisme, c'est que ces réalistes, utilitaristes littéraires, voient dans cette école française qui se concentre sur la vie intérieure de l'humanité, soit une sorte de modernité à laquelle leur pays désireux d'être modernisé puisse se référer, comme chez Zhou Zuoren et Mao Dun, soit l'auxiliaire au réalisme, en mesure d'aider ce dernier à gagner en profondeur, comme chez Lu Xun (Tao H., 2009, p. 14).

Aussi contradictoire que cela puisse paraître de premier abord au vu de sa biographie et de ses sensibilités sociales, le Mao Dun journaliste et rédacteur en chef joua en effet un rôle déterminant dans la découverte du symbolisme et sa promotion en Chine. Dans son 《小说新潮栏宣言》 « Manifeste pour la section "La Nouvelle Vague du roman" » de janvier 1920, faisant remarquer que la littérature nationale chinoise ne touchait guère le seuil du réalisme, l'éditeur du *Short Story Magazine* estimait urgent d'introduire en Chine les nouvelles écoles occidentales du roman ; cependant il déconseillait d'abord d'imiter n'importe quel nouveau courant juste en raison de sa nouveauté, étant donné qu'il fallait toujours prendre en compte la situation actuelle de l'État, ce qui l'amena à suggérer de commencer par le réalisme et le naturalisme au détriment du symbolisme (Shen, 1920a). Un mois plus tard, dans 《我们现在可以提倡表象主义的文学吗》 « Peut-on promouvoir la littérature symboliste maintenant ? », il changea cependant d'avis :

> 写实文学的缺点，使人心灰，使人失望，而且太刺激人的感情，精神上太无调剂。我们提倡表象，便是想得到调剂的缘故，况且新浪漫的声势日盛，他们的确有可以指人到正路、使人不失望的能力，我们定然要走这路的……表象主义是承接写实之后到新浪漫的一个过程，所以我们不得不先提倡。(Shen, 1920b, p. 6)

> Le désavantage de la littérature réaliste, c'est qu'elle peut déprimer le cœur, le décevoir. De plus, elle peut être trop nuisible au sentiment ; seule, elle est incapable d'apporter l'équilibre à notre esprit. Si l'on préconise le symbolisme, c'est qu'on désire que ce désavantage soit compensé et notre esprit, harmonisé. Par ailleurs, l'influence du néo-romantisme augmente de jour en jour. Les écrivains de cette école littéraire possèdent vraiment l'envergure pour indiquer la bonne voie aux lecteurs et ne pas les décourager. Il serait donc inévitable qu'on fasse le chemin du néo-romantisme… Le symbolisme représente la transition du réalisme à ce dernier. Par conséquent, on ne peut pas ne pas le préconiser aussitôt que possible. (Traduction de Tao H., 2009, p. 47)

[3] En Belgique déjà Maeterlinck aurait suscité un accueil plus enthousiaste chez les écrivains engagés que chez les partisans de l'art pour l'art. Assurément, le caractère protéiforme de l'œuvre du maître belge rend vite caduque toute tentative de catégorisation simpliste.

Autrement dit, la traduction des œuvres symbolistes avait pour les membres de la Société d'études littéraires une portée didactique, car elle visait avant tout à renseigner les Chinois sur toutes les possibilités formelles et thématiques offertes par la littérature occidentale moderne ; dans ce cadre, le symbolisme était vu comme un moyen de « féconder un réalisme destiné à la vie » (Tao H., 2009, pp. 46-47). Après 1925, Mao Dun, de plus en plus politisé à gauche, se montra hostile aux nouvelles écoles de la littérature occidentale, les réduisant dans son article 《论无产阶级艺术》 « De l'art prolétarien » à des « symptômes pathologiques qui se produisent à la veille du déclin de la société traditionnelle » (“传统社会将衰落时所发生的一种病象”), si bien qu'elles « ne peuvent être considérées comme héritage de l'art prolétarien » (“不能作为无产阶级艺术上的遗产”) (Shen, 1925 ; cité et traduit dans Tao H., 2009, p. 48). À partir de là, le symbolisme commença à péricliter au sein de Société d'études littéraires.

Premier traducteur chinois de Maeterlinck, Mao Dun prouva dans plusieurs articles qu'il appréciait l'œuvre de l'écrivain belge. Sa version de *La Mort de Tintagiles* en 1919 fut ainsi l'une des premières importations d'une œuvre symboliste dans l'Empire du Milieu, après quelques traductions de Leonid Andreïev et de Fiodor Sologub. Contrairement à ses prédécesseurs, Mao Dun ne qualifie pas directement le dramaturge belge de « néo-romantique », mais l'inscrit dans l'évolution de la littérature occidentale en le désignant comme « l'initiateur d'un nouveau symbolisme » (“新表象主义是梅德林开起头来”) ayant donné lieu par la suite au néo-romantisme, lequel courant « met l'accent sur des descriptions certes subjectives, […] mais d'une subjectivité jamais vue auparavant » (“注重主观的描写[…]，却已不是从前的主观”) (Shen, 1920c ; cité dans Yin, 1997 ; traduction de K. H.). Cependant, tantôt en confondant les symbolistes avec l'ensemble des post-romantiques et tantôt en opposant les deux catégories, il donne une image quelque peu brouillée de la littérature francophone. Après avoir livré sa version d'*Intérieur* en juillet 1920, l'intellectuel de gauche réaffirma deux mois plus tard son analyse de l'œuvre de Maeterlinck en louant son apport : « En confirmant son symbolisme dans ses pièces, il insuffle la puissance du néo-romantisme dans le domaine théâtral » (“确定他的象征主义的戏曲，于是新浪漫运动的势力注到戏曲方面”) (Shen, 1920d ; cité dans Yin, 1997 ; traduction de K. H.). Sa traduction de l'ouvrage *Essays on Modern Dramatists* de William Lyon Phelps, publiée sous le pseudonyme de 孔常 Kong Chang (1921a), contribua également à faire connaître au public l'œuvre du Prix Nobel dans sa diversité. En février 1924, un numéro spécial de *The Short Story Magazine* édité par Mao Dun et Zheng Zhenduo comprend une notice biographique sur le dramaturge belge, dans laquelle il met en relief lui aussi le fait que ses pièces « peuvent se diviser en deux catégories : celles dotées d'une forte coloration symboliste d'une part, et celles porteuses d'une dimension mystique d'autre part » (“可分两类：带有浓厚象征色彩的和带着神秘色彩的”) (Shen & Zheng, 1924 ; cité dans Yin, 1997 ; traduction de K. H.). Après sa conversion gauchiste en 1925, il n'évoqua cependant plus l'œuvre de Maeterlinck ni celle des autres symbolistes.

Dans la suite des années 1920, les nombreuses traductions des pièces de Maeterlinck s'accompagnèrent d'une intense activité critique, en particulier au sein de la Société Création et dans la Société du Croissant, attirées par l'antirationalisme du poète et dramaturge — quand bien même leurs membres aient beaucoup moins contribué à l'introduction directe de Maeterlinck (pour le premier cercle littéraire, ce fait s'explique peut-être par son tournant révolutionnaire dès 1925). On peut dire sans crainte de se tromper que l'engouement pour l'auteur belge dans la Chine des années 1920 participa de l'émergence d'une certaine vogue pour le symbolisme en général. Parmi les poètes d'avant-garde de cette époque, le romantique 穆木天 Mu Mutian et le décadentiste 邵洵美 Shao Xunmei, respectivement rattachés à la Société Création et à la Société du Croissant, se sont dits explicitement inspirés par l'esthétique de Maeterlinck, parmi d'autres influences (Tao H., 2009, p. 116 ; p. 189). Dans le courant moderne,

il est très vraisemblable que Dai Wangshu ait lu des titres de l'auteur belge au-delà du plus confidentiel *Massacre des Innocents*, bien que ses propres poèmes ne laissent pas directement transparaître une empreinte manifeste. Chez les dramaturges, la filiation avec l'auteur belge est aussi moins clairement affirmée, mais elle est au moins parfaitement apparente chez Chen Chuhuai, membre de la Société du Croissant qui traduisit *Pelléas et Mélisande* : sa pièce《骷髅的迷恋者》 *L'Amoureux du crâne* de 1929, qui raconte l'histoire d'un vieux poète solitaire prenant plaisir de se recueillir à l'ombre d'un crâne suspendu sur un tertre et qui essaie, en vain, d'acheter l'affection d'une jeune fille, emprunte assurément le style des « drames statiques » de Maeterlinck. D'après sa correspondance avec Guo Moruo, il semblerait en outre que 田汉 Tian Han (1898–1968), considéré comme l'une des figures fondatrices du théâtre moderne chinois, ait de même été sensible à l'esthétique de *L'Oiseau bleu* ; non content d'en retirer de quoi alimenter son propre théâtre, il aurait également fait découvrir le conte fantasmagorique au meneur de la Société Création (Tian, 1920).

Si les années 1930 virent un ralentissement de l'effort de traduction, les analyses de l'œuvre dramaturgique du « Shakespeare belge » — expression empruntée par Mao Dun à Octave Mirbeau qui fit florès à ce moment-là — allèrent bon train (Peng, 2008). Le grand traducteur 傅雷 Fu Lei publia ainsi notamment en 1936 l'article《梅特林克的神秘剧》« Les pièces mystérieuses de Maeterlinck », version chinoise de « La Féérie de Maeterlinck » du critique français Henri Bidou en 1930. Le déclenchement de la guerre contre le Japon en 1937, qui conduisit à la suppression de nombreuses revues littéraires et à la fermeture de plusieurs maisons d'édition, suspendit quelque peu l'examen critique, sans toutefois empêcher la parution de quelques retraductions.

Loin de se limiter à l'élite masculine, l'esthétique de Maeterlinck inspira assurément les femmes de lettres chinoises. Parmi celles-ci, la francophile 苏雪林 Su Xuelin est certainement celle dont l'œuvre s'inspira le plus des écrits du Belge. Chez cette écrivaine, l'écho de Maeterlinck se retrouverait en particulier dans ses essais. Ce fait est d'autant plus remarquable que, comme nous l'avons mentionné plus haut, les essais du prix Nobel (de même que sa poésie) ne suscitèrent que relativement peu d'études de la part des intellectuels chinois, et qu'aucun ne fit l'objet d'une traduction pendant l'ère républicaine[4].

Mais Su Xuelin est avant tout l'auteure de l'article《梅脱灵克的〈青鸟〉》« *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck » (Su, 1928), qui fut repris ensuite à la suite de la préface de Fu Donghua à la réédition de sa traduction en 1930. Selon elle, cette pièce féérique atteint encore un autre niveau que l'épopée homérique, par exemple, car elle n'en appelle pas seulement à la connaissance ou aux sentiments du public, mais surtout, beaucoup plus subtilement et profondément, à quelque chose qui se trouve au tréfonds de l'âme humaine (“不仅诉诸人的知识，诉诸人的情感，它更巧妙地深入的，诉诸于人心灵最深处的一件东西”), qu'elle décrit comme indescriptible, ineffable, infiniment mystérieux et insaisissable parce qu'inconscient (“这东西是无法可以形容的，因为世上还没有具体的言语可以解释这极深沉，极神秘，极不可捉摸，潜伏在我们意识和人格里的一件东西”). Se basant sur la version de Fu Donghua (qu'elle encense) et se rangeant à l'avis de ce dernier, elle refuse de borner l'interprétation de cette fable à l'expression du pessimisme et de la misanthropie de son auteur comme le fait William Lyon Phelps, de même qu'elle ne veut pas, comme Zheng Zhenduo et bien d'autres, limiter la figure de l'Oiseau bleu à un symbole du bonheur. Elle y perçoit plutôt la représentation d'une vérité, mais non

[4] Ce fait est d'autant plus étrange que c'est dans ses essais comme *Le Trésor des humbles, L'Hôte inconnu* et *Le Grand Secret* que Maeterlinck se laissa le plus aller à la philosophie, la métaphysique et le mysticisme, qualités que mirent en exergue la plupart des critiques chinois. Ce n'est qu'à partir des années 1980 (et cela continue aujourd'hui) que les titres susmentionnés (sauf peut-être *Le Grand Secret*), mais aussi, au moins, L'*Intelligence des fleurs, La Vie des abeilles, La Vie des fourmis, La Vie des termites, Le Sablier, La Sagesse et la Destinée* ou encore *Le Double Jardin*, ont été traduits en chinois.

pas d'une vérité extrinsèque, complète et visible, mais d'une vérité qui se trouverait dans le cœur de l'Homme et échapperait au rationnel. Au-delà d'une simple quête mystique, la pièce dépeindrait alors l'état d'esprit de l'Homme *après* qu'il s'est éveillé à la vérité. L'essayiste, qui s'est convertie au catholicisme dès 1924, se demande alors s'il ne faudrait pas y voir une marque de cette doctrine ; elle liste en effet plusieurs passages semblant confirmer cette dimension religieuse. Malgré tout, elle ne cède pas à la tentation de restreindre son exégèse en affirmant que *L'Oiseau bleu* serait un conte religieux qui traduirait la foi retrouvée d'un auteur autrefois sceptique et désabusé : plus que cette portée religieuse ou même philosophique, elle pointe surtout la grande intelligence et la maestria littéraire du dramaturge, qui suggère plus qu'il n'éclaire en usant d'une langue toute en fluidité, en nuances et en non-dits. Voici comment elle conclut son analyse :

> 总之梅氏这篇剧本象征真理，那是无疑的，不过他之所谓真理，究竟是否指的宗教上所谓的真理，还是指的哲学上所谓的真理，那就不必苦苦追究。本来天主教便是一个象征的、富于诗意的宗教，它的教义，仪式，无往而不带着象征的趣味，我说梅脱灵克藉青鸟象征宗教的真理，也许适得其反，他或者是借宗教的象征来象征哲学上的真理呢。(Su, 1928)

> En définitive, on peut indéniablement trouver dans cette pièce de Maeterlinck une certaine vérité symbolique. Il n'est toutefois nul besoin de gloser à l'infini sur la nature de cette « vérité », religieuse ou philosophique. Par essence, le catholicisme est une religion symbolique et éminemment poétique, car ses dogmes et ses rites n'ont jamais été dénués d'une telle dimension. Si j'affirme que Maeterlinck emprunte la figure de l'Oiseau bleu pour symboliser la vérité religieuse, peut-être serait-il plus approprié de prendre le problème à rebours, en indiquant qu'il recourt aux symboles religieux pour représenter une vérité philosophique. [Traduction de K. H.]

Pour continuer sur *L'Oiseau bleu*, il semblerait en outre que cette pièce au moins ait fait l'objet de représentations en Chine. Ainsi, en juin 1921, des étudiantes de la 中西女塾 McTyeire School, lycée privé fondé par des méthodistes américains à Shanghai, montèrent et interprétèrent une adaptation de ce conte féerique (sous le titre 《翠鸟》 *Le Martin-Pêcheur*) sur la base d'une version anglaise. Il s'agit, fait notable, de la première pièce occidentale jouée en Chine. Mao Dun, qui avait assisté à la représentation, rédigea, quelques jours plus tard, une critique intitulée 《看了中西女塾的〈翠鸟〉以后》 « Après avoir assisté à la représentation du *Martin-Pêcheur* à la McTyeire School » (Kong, 1921b ; cité dans Yin, 1997). Il y qualifia clairement la pièce de « symboliste » et non de « mysticiste » : « Peu importe la philosophie de Maeterlinck, pour ce qui est de sa pièce, elle ne comporte pas une once de mysticisme : elle est indéniablement symboliste » (“梅德林的哲学是什么，我不问，但如果就他的剧本而论，那一定是象征派，没有丝毫的神秘性” ; toutes les traductions sont de K. H.). Le futur meneur de la Société de recherche littéraire insiste en disant que la pièce dégage « un symbolisme dans sa forme la plus pure, la plus singulière » (“象征独成一格”) et « la plus emblématique » (“最足为代表”). Abondant dans le sens du critique américain Ludwig Lewisohn, Mao Dun s'appesantit sur la lumière irradiante qui accompagne la quête du bonheur des protagonistes, ainsi que sur la valeur positive et active du symbole dans *L'Oiseau bleu*. Tout en pointant quelques problèmes techniques pendant la représentation, l'écrivain conclut son analyse en espérant ardemment qu'une autre production du maître belge, à savoir *Les Fiançailles*, pourrait être montée en Chine — vœu qui, semble-t-il, ne se réalisa pas (ladite pièce ne fut d'ailleurs pas traduite en chinois). Depuis

cette première représentation, *L'Oiseau bleu* reste une référence dans le monde du théâtre en Chine, même si l'œuvre est souvent reléguée, et ce dès la période républicaine, au rang de pièce pour enfants[5].

Malgré la reconnaissance critique, les traductions chinoises de Maeterlinck ne furent publiées qu'à de faibles tirages (Zhang & Li, 1983, p. 1) ; seule la version de *L'Oiseau bleu* de Fu Donghua connut une réédition certaine (le recueil de Tang Chengbo peut-être également). En dehors d'un petit cercle d'intellectuels, peu de lecteurs chinois eurent donc accès à l'œuvre de l'écrivain belge. Après la guerre, il fallut attendre les années 1980 pour que Maeterlinck fût à nouveau, et abondamment (et ce, jusqu'à aujourd'hui, dans des formats très divers), publié en Chine continentale.

7. Perspectives

À l'issue de cette étude essentiellement descriptive de l'histoire de l'introduction de Maurice Maeterlinck en Chine, nous appelons avant tout à de plus amples recherches en vue de prolonger l'inventaire à la période postérieure à 1949, tant en Chine continentale qu'à Taïwan ainsi que dans toute la variété des formats disponibles. Pour ce qui est de l'époque républicaine à laquelle nous nous sommes limités ici, il conviendrait d'examiner quelles interventions éventuelles les traducteurs ont dû opérer dans les œuvres du dramaturge belge pour en transmettre toute la spécificité. Dans cette optique, une attention particulière devra être accordée à la restitution ou à l'adaptation du caractère fondamentalement oral des textes théâtraux (sans même parler de la musique ou de la mise en scène). De même, il importera d'évaluer, à travers une réelle analyse linguistique, dans quelle mesure les figures allégoriques et la musique de la langue de Maeterlinck sont passées dans une langue chinoise alors en pleine mutation.

8. Bibliographie

鲍国宝 Bao, G. (1918). 《梅特林克之人生观》 [La conception de la vie humaine chez Maeterlinck]. 《东方杂志》 [*Revue de l'Orient*], *15*(5) [s.p.].

陈独秀 Chen, D. (1915).《现代欧洲文艺史谭》 [Histoire de l'art et de la littérature modernes en Europe]. 《青年杂志》 *La Jeunesse*, *1*(3) [s.p.].

陈思和 Chen, S. (2010). 《脚步集》 [Traces]. 上海 Shanghai: 复旦大学出版社 Fudan University Press.

傅东华 Fu, D. (1923). 《梅脱灵与青鸟—〈青鸟〉译序》 [Maeterlinck et l'Oiseau bleu – Préface à *L'Oiseau bleu*]. In M. Maeterlinck, 《青鸟》 [*L'Oiseau bleu*]. 上海 Shanghai : 商务印书馆 Commercial Press.

孔常 Kong, C. [茅盾 Mao Dun] (1921a). 《梅德林克评传》 [Biographie de Maeterlinck]. 《东方杂志》 *The Eastern Miscellany* , *18*(4), 53–63.

孔常 Kong, C. [茅盾 Mao Dun] (1921b). 《看了中西女塾的〈翠鸟〉以后》 [Après avoir assisté à la représentation du *Martin-Pêcheur* à la McTyeire School]. 《民国日报》 [*Quotidien de la République de Chine*], 10 juin 1921 [s.p.].

彭建华 Peng, J. (2008). 《梅特林克在中国》 [Maeterlinck en Chine], in 《现代中国的法国文学接受》 [La réception de la littérature française dans la Chine moderne]. 北京 Beijing: 中国书籍出版社 China Book Publishing House. Consulté le 13 février 2019, http://f.ttwang.net/RoomFile/NewsShow.aspx?NewsId=5485&RoomId=7022 ou http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_4189a61b0100z03j.html

[5] La dernière représentation en date de *L'Oiseau bleu* en Chine remonte à 2019 : après un an de préparation, la Helen O'Grady Drama Academy a monté en janvier 2019 dans le Guangdong (Foshan, Canton et Zhuhai) une adaptation en anglais de *L'Oiseau bleu* (intitulée *The Blue Bird*) sous la forme d'une pièce musicale pour enfants qui a rassemblé des professionnels de Chine continentale, de Hong Kong et de Taïwan (metteur en scène : 林川 Lin Chuan ; adaptatrice 张圣洁 Zhang Shengjie) ; plus de la moitié des acteurs étaient eux-mêmes des enfants, âgés de sept à treize ans (voir site de la compagnie : www.helenogrady.net/135.html). La pièce sera ensuite montrée en août 2019 en marge du Festival d'Édimbourg. Le descriptif officiel pour ce dernier événement dépeint la pièce comme « *a heartwarming and dynamic new Broadway-style musical based on Maeterlinck's classic story* » ; la production est ensuite résumée de la sorte : « *With evocative visuals and powerful original compositions, the production is the perfect blend of East and West.* » Il nous a cependant été impossible de trouver des critiques indépendantes de cette adaptation, que ce soit en chinois ou en anglais.

沈雁冰 Shen, Y. [矛盾 Mao Dun] (1920a). 《小说新潮栏宣言》 [Manifeste pour la section « La Nouvelle Vague du roman »]. 《小说月报》 *The Short Story Magazine*, *11*(1) [s.p.].

沈雁冰 Shen, Y. [矛盾 Mao Dun] (1920b). 《我们现在可以提倡表象主义的文学吗》 [Peut-on promouvoir la littérature symboliste maintenant ?]. 《小说月报》 *The Short Story Magazine*, *11*(2) [s.p.].

沈雁冰 Shen, Y. [矛盾 Mao Dun] (1920c). 《我对于介绍西洋文学的意见》 [Mon avis sur la présentation de la littérature occidentale]. 《时事新报》 *The China Times*, supplément littéraire 《学灯》 [La lampe de l'étude] [s.p.].

沈雁冰 Shen, Y. [矛盾 Mao Dun] (1920d). 《为新文学研究者进一解》 [Nouvelles réflexions pour les chercheurs sur la nouvelle littérature]. 《解放与改造》 [*Libération et Réforme*], 99–102.

沈雁冰 Shen, Y. [矛盾 Mao Dun] (1925). 《论无产阶级艺术》 [De l'art prolétarien]. 《文学周报》 *L'Hebdomadaire littéraire*, *172*, *173*, *175*, *176* [s.p.].

沈雁冰 Shen, Y. [矛盾 Mao Dun] & 郑振铎 Zheng, Z. (1924). 《现代世界文学者传略》 [Biographie d'écrivains modernes du monde]. 《小说月报》 *The Short Story Magazine*, *15*(2) [s.p.].

苏雪林 Su, X. (1928). 《梅脱灵克的〈青鸟〉》 [*L'Oiseau bleu* de Maeterlinck]. 《真美善》 [*Vérité, Beauté et Bonté*], numéro spécial consacré aux femmes écrivains. Consulté le 13 février 2019, www.millionbook.com/xd/s/shuxuelin/wlj/054.htm

汤澄波 Tang, C. (1923). 《译者导言》 [Préface du traducteur]. In 《梅脱灵戏曲集》 [*Anthologie des pièces de théâtre de Maeterlinck*]. 上海 Shanghai: 商务印书馆 Commercial Press.

Tao, H. (2009). *Symbolisme et surréalisme français comme défi aux lettres chinoises — Le cas de Shanghai et de Taïwan* (thèse de doctorat en littérature générale et comparée). Université Sorbonne Nouvelle–Paris 3, France.

陶孟和 Tao, M. (1918). 《法比二大文豪之片影》 [Instantané de deux maîtres écrivains de France et de Belgique]. 《新青年》 *La Jeunesse*, *4*(5) [s.p.].

田汉 Tian, H. (1920). 《1920年2月2日田汉致郭沫若》 [Lettre de Tian Han à Guo Moruo du 2 février 1920]. In 《三叶集》 [*Recueil des lettres de trois amis*] [s.p.]. 上海 Shanghai: 亚东图书馆 Yadong Tushuguan.

吴晓东 Wu, X. (2000). 《象征主义与中国现代文学》 [Le symbolisme et la littérature chinoise moderne]. Hefei: 安徽教育出版社 Anhui Education Publishing House.

尹康庄 Yin, K. (1997). 《茅盾对象征主义的译介》 [Mao Dun, traducteur et introducteur du symbolisme]. 《吉林大学社会科学学报》 [*Journal des sciences sociales de l'Université du Jilin*], 1997(2), 40–45. Consulté le 13 février 2019, www.aisixiang.com/data/94304.html

查明建 Zha, M. (2003). 《意识形态、诗学与文学翻译选择规范——20世纪50-80年代中国的（后）现代主义文学翻译研究》 [Normes de traduction idéologiques, poétiques et littéraires — Étude de la traduction de la littérature (post-)moderniste dans la Chine des années 1950-1980] (thèse de doctorat). 岭南大学 Lingnan University, 香港 Hong Kong.

Zhang, Y. (1992). *Le Roman chinois moderne (1918–1949)* [version électronique Kindle]. Paris: PUF, collection « Écritures ».

张裕禾 Zhang, Y. & 李玉民 Li, Y. (1983). 《梅特林克戏剧选》 [*Anthologie des pièces de Maeterlinck*]. 北京 Beijing: 外国文学出版社 Waiguo Wenxue Chubanshe, collection 二十世纪外国文学丛书 [Littérature étrangère du XX^{e} siècle].

张中良 Zhang, Z. (2005). 《五四时期的翻译文学》 [Littérature et traduction à l'ère du 4-Mai]. 台北 Taipei: 秀威资讯出版社 Showwe Information.

赵英若 Zhao, Y. (1919). 《现代新浪漫派之戏曲》 [Le théâtre néo-romantique moderne]. 《新中国》 *The New China*, *1*(5) [s.p.].

晚清民国时期期刊数据库 [Base de données des périodiques de la fin des Qing et de la République de Chine]. (s.d.). Consulté le 13 février 2019, www.cnbksy.com

大成老旧刊数据库 [Archives des périodiques anciens Dacheng]. (s.d.). Consulté le 13 février 2019, http://laokan.dachengdata.com/tuijian/showTuijianList.action

中国国家数字图书馆 [Bibliothèque nationale numérique de Chine]. (s.d.). Consulté le 13 février 2019, www.nlc.cn

Kevin Henry

Université de Mons
Faculté de Traduction et d'Interprétation, Service de Communication écrite
Avenue du Champ de Mars 17
7000 Mons
Belgique

Kevin.Henry@umons.ac.be

Biographie : docteur en Langues, Lettres et Traductologie, Kevin Henry est depuis 2017 maître de conférences à la Faculté de Traduction et d'Interprétation – École d'Interprètes internationaux de l'Université de Mons, dont il coordonne le département de langue et de culture chinoises. Actif notamment dans la critique et l'histoire de la traduction, la phraséologie et l'analyse du discours, il est également traducteur professionnel chinois-français spécialiste des sciences humaines et sociales (plusieurs ouvrages chez Nuvis).

Yunfeng Hao

Shanghai International Studies University
Dalian Road (W) 550
200083 Shanghai, district de Hongkou
Chine

haoyunfeng257@126.com

Biographie : Yunfeng Hao est actuellement doctorant en langue et littérature françaises à la Shanghai International Studies University, en cotutelle avec l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 32(1) Avril 2020

Du national au transnational. *Escal-Vigor* (1899) et sa traduction en néerlandais (2014)

Kris Peeters

Université d'Anvers, Belgique

From national to transnational. Escal-Vigor (1899) and the Dutch translation (2014) – *Abstract*

In 1899, the Flemish French-writing novelist Georges Eekhoud published *Escal-Vigor*, the first Belgian or even European novel to overtly defend homosexuality. Although written by a Flemish author, the novel was translated into Flemish (Dutch) only in 2014. In this article we interrogate that deafening silence. First, the evolution of Belgian critical discourse on Eekhoud is reconstructed. Initially, Eekhoud was considered a national and naturalist writer. After the 1920s, however, he became a regional French-writing Flemish author, whose style was increasingly described as overstated and outdated. Finally, Eekhoud was rehabilitated in the 1990s, not however as a Belgian naturalist nor as a Flemish regionalist, but as one of the first writers to defend homosexuality. Second, the analysis of the context and paratexts of the Dutch translation shows how homosexuality was indeed foregrounded, while Eekhoud's 'Belgitude' and regional background were downplayed. The analysis of the translation itself reveals how homoerotic scenes were explicitated, while reputedly outdated pathos and style were modernized. The text's translational legitimacy today therefore has moved away from the traditional defining criteria of nation and/or language. Instead, Eekhoud's novel was presented and translated as one of the founding works of a *trans*national and *trans*linguistic literature, that is, gay literature.

Keywords

Belgian francophone literature, literary translation, Dutch, gay literature

 DOI:10.17462/para.2020.01.06

1. Eekhoud et *Escal-Vigor* : mise au point

Au printemps 1899 parut, au Mercure de France[1], un court roman intitulé *Escal-Vigor*, du Flamand francophone Georges Eekhoud (1854-1927), dans lequel celui-ci défendait l'homosexualité. *Escal-Vigor* fut saisi chez un petit libraire de Heyst-sur-Mer, en août 1899. Le procès qui s'ensuivit (Detemmerman, 1984 ; Lucien, 1999, pp. 142-146 ; Praetorius, 2012b) fit du bruit et donna lieu à une pétition en faveur de l'auteur (Lucien, 1999, p. 143 ; Rosenfeld, 2017). Eekhoud fut acquitté au terme d'une défense brillante par Edmond Picard, et son roman obtint un succès au parfum de scandale (Rosenfeld, 2017, p. 111). Pourtant, *Escal-Vigor* n'était pas le premier texte d'Eekhoud à aborder l'amour « uraniste ». Comme on le sait, l'œuvre narrative du romancier anversois se caractérise par un goût prononcé pour la description de « toute une société de las d'aller, de pieds poudreux, de claque-dents, de gagne-deniers, de trompe-la-mort » (Gauchez, 1922, p. 226) et des *Voyous de velours*[2] de la Campine, dans des scènes d'un pittoresque appuyé qui tiennent le milieu entre un éloge rousseauiste de la nature encore ignorante des interdits bourgeois et catholiques, et un érotisme homosexuel à peine voilé. On ne s'étonne pas qu'Eekhoud ait été rapproché du naturalisme, comme, aussi, du régionalisme flamand.

Si Eekhoud avait donc déjà mis en scène des personnages homosexuels, en particulier dans *Le Tribunal au chauffoir* dédié à Oscar Wilde alors en prison et *Le Quadrille du lancier* (dans *Le Cycle patibulaire* remanié de 1895), ainsi que dans *Appol et Brouscard* (dans *Mes communions*, 1895)[3] et *Une mauvaise rencontre* (dans *Mes communions* de 1897), *Escal-Vigor* fait cependant exception dans cet ensemble. C'est que le thème y prend l'ampleur d'un sujet de roman et ce roman, qui plus est, donne une représentation ouvertement apologétique de l'amour socratique entre Henry de Kehlmark et le jeune Guidon – petit guide, donc – qu'Henry prend sous son aile d'éraste. Cet amour, immaculé, est ici sorti des bas-fonds de la société où le naturalisme allait volontiers le chercher, pour être exposé en pleine lumière, au fil de force scènes pathétiques qui développent une attention absolument inédite pour la psychologie de l'homosexuel comme pour sa condition sociale. Cette défense en règle de l'homosexualité, couronnée d'une longue profession de foi d'Henry au chapitre VIII de la seconde partie, est située, par ailleurs, dans un cadre bien particulier qui donne lieu à un traitement mi-réaliste, mi-parabolique du sujet. Dans l'île imaginaire de Smaragdis où se déroule la scène, les tensions au sein de la société sont exacerbées, selon un schéma directeur didactique, qui est de l'ordre de la dichotomie et du « manichéisme moral » (Christian Angelet dans Berg & Halen, 2000, p. 65). Les femmes, dans ce roman, sont soit une sainte admirable (Blandine[4], qui aime Henry d'un amour sublime car sans espoir), soit une mégère jalouse et calomnieuse (Claudie, la sœur de Guidon, qui rêve d'épouser Henry et dès lors déteste Blandine). Les hommes sont les uns des êtres culturellement et moralement supérieurs (Henry et Guidon), l'autre un arriviste inculte et immoral (Landrillon, qui rêve d'épouser Blandine et en conséquence déteste Henry). À ce conflit des passions, le récit ajoute le catalyseur des effets néfastes de la foi, qu'incarne un pasteur aussi borné qu'intransigeant[5], et secondé par le bourgmestre Govaertz, le père de Guidon, grand fermier mais petit-bourgeois. Cette société forme un cocktail explosif qui schématise et

[1] Le roman avait d'abord paru en feuilleton, sous le titre de *Comte de la Digue*, dans la revue *Mercure de France*, t. XXVII, n° 105, sept. 1898, pp. 705-772 ; n° 106, oct. 1898, pp. 134-192 ; n° 107, nov. 1898, pp. 407-437.

[2] D'après le titre choisi en 1926 pour la réédition de *L'autre vue* (1904).

[3] *Appol et Brouscard* fut publié dès 1894, dans *La société nouvelle*, CXII, avril 1894, pp. 457-477.

[4] Qui rappelle, bien sûr, Sainte Blandine, esclave chrétienne martyrisée et patronne de la ville de Lyon.

[5] Balthus Bomberg est qualifié de « dominé » ou de « pasteur », mais aussi de « prêtre » et de « curé ». Il semblerait donc qu'Eekhoud ait mis tous les militants sectaires dans un même panier et que Bomberg les incarne tous, peu importe qu'ils soient protestants ou catholiques…

didactise l'intolérance de la bourgeoisie autant qu'il défend l'amour homosexuel. À la fin du roman, ce cocktail aboutit à une hallucinante scène d'orgie populaire dont le récit est parsemé d'images religieuses. Guidon est violé puis lynché par une bande de « harpies » menée par Claudie et Landrillon. Henry, accouru pour sauver son acolyte, est lapidé puis atteint d'une flèche à l'aisselle comme Saint-Sébastien dans le célèbre tableau de Guido Reni[6]. L'apothéose, pathétique, relate comment les deux martyrs se livrent à un suprême baiser avant d'expirer, victimes d'une populace inculte et endoctrinée qui prend leur amour pur et naturel pour une saloperie contre nature. *Escal-Vigor* n'est ni un roman naturaliste ni un roman régional, c'est une parabole mythographique, un « martyrologe » (Chavasse, 2006) qui sanctifie l'amour uraniste, dans un monde où l'immoralisme est du côté des croyances bourgeoises et de l'Église. Il y a là non pas une, mais deux raisons qui expliquent pourquoi Eekhoud fut traduit en justice.

2. La traduction néerlandaise : une triple problématique

Or ce roman important, écrit par un Flamand, n'a été publié en flamand (en néerlandais)[7] qu'en 2014, traduit par Katelijne De Vuyst, aux éditions Ijzer à Utrecht, après un silence assourdissant de plus d'un siècle. Cela intrigue et cela pose une question évidente : comment expliquer que ce texte d'Eekhoud ait été oublié, puis redécouvert et traduit en néerlandais après tant de temps ? Cette question touche à une problématique qui est triple.

D'abord, un texte écrit par un auteur belge, flamand francophone, puis traduit en néerlandais pose, bien entendu, la question fondamentale de la langue qui est, comme on le sait, un critère définitoire important (et *in casu* problématique) des ensembles littéraires. En Flandre, la langue française, qui était la norme pour toute une génération d'auteurs flamands à l'époque d'Eekhoud, appartient aujourd'hui à un voisin du Sud très largement ignoré. Le néerlandais, d'autre part, n'est pas, comparé à l'anglais ou à l'allemand[8], une langue de traduction fort importante, et le flamand – dont se ressent le français d'Eekhoud – est une langue réputée régionale, non standard, comparée au néerlandais des Pays-Bas où sont basés les éditeurs.

C'est pourquoi, de manière tout aussi évidente, la traduction d'un auteur flamand, francophone, publiée aux Pays-Bas, pose aussi la question de cet autre critère définitoire des littératures (*in casu* problématique aussi) qu'est la nation. Cette traduction a-t-elle présenté Eekhoud comme auteur belge, comme auteur flamand, ou encore comme auteur appartenant à un pays unilingue qui n'existe plus ?

Enfin, ces deux questions doivent évidemment être situées dans un contexte d'histoire littéraire, puisqu'il s'agit ici de silence et de réhabilitation, et puisqu'il s'agit, aussi, d'une littérature qui appartient à une nation, à une langue, à une société qui ont évolué, notamment sur le plan de l'acceptation sociale de l'homosexualité.

En fonction de cette triple problématique, nous avons envisagé trois étapes dans notre recherche. D'abord, nous nous sommes penché sur les manuels de littérature belge de langue française depuis le début du XX^{e} siècle, afin de découvrir quelle avait été l'évolution du discours critique sur Eekhoud, et sur *Escal-Vigor* en particulier. Plus spécifiquement, il s'agissait de retracer comment la critique littéraire a défini Eekhoud au regard des deux critères

---

6 *Saint Sébastien*, 1615-1616, Galleria di Palazzo Rosso, Gênes. Eekhoud consacra en 1909 un article à « Saint Sébastien dans la peinture », *Akademos* (n° 1, 15 février 1909, pp. 171-175).

7 Le flamand, ou néerlandais de Belgique, réputé langue régionale et non-standard, diffère sur de nombreux points du néerlandais pratiqué aux Pays-Bas, où sont basés les éditeurs. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point.

8 *Escal-Vigor* fut rapidement traduit en allemand (1903, Spohr Verlag) et en anglais (1909, The Gutemberg Press, Bruxelles (« authorised translation »). Voir Rosenfeld, 2016.

traditionnels, mais problématiques dans le cas de la littérature belge, de la nation et de la langue. Nous avons vérifié aussi si et comment la critique a évoqué la thématique homosexuelle dans l'œuvre d'Eekhoud. Dans un deuxième temps, nous avons examiné le contexte de parution de la traduction néerlandaise et les paratextes qui ont accompagné la redécouverte d'Eekhoud dans le domaine néerlandophone, en focalisant notre lecture sur les trois mêmes critères. Enfin, nous avons étudié la traduction elle-même, celle des scènes homo-érotiques et apologétiques bien entendu, mais aussi de la langue d'Eekhoud qui est particulière. Traduire ce français marqué par des influences « nordiques », par une claire tendance à la surécriture, aux phrases longues et tordues, à l'hétéroglossie, aux vocables archaïques et recherchés, n'est pas évident, d'autant qu'il s'agit, en l'occurrence, d'une traduction néerlandaise publiée au Pays-Bas.

3. Eekhoud et *Escal-Vigor* dans l'historiographie littéraire belge

Retraçons donc, pour commencer, l'évolution du discours critique sur Eekhoud qu'a permis de dégager le dépouillement systématique de quelque vingt-cinq manuels d'histoire littéraire belge. Comme il serait trop long et fastidieux d'énumérer ici tous les passages recensés, nous nous contenterons de décrire les lignes principales de cette évolution, au regard de la nation d'abord, de la langue ensuite et de l'homosexualité enfin, tout en illustrant notre propos de quelques exemples parmi les plus représentatifs. Une remarque générale, et peu étonnante à vrai dire, s'impose d'abord, à savoir que cette évolution suit, et de près, l'évolution de la question des langues en Belgique, qui se décompose dans les trois grandes périodes que l'on connaît depuis l'analyse de Jean-Marie Klinkenberg (1981). La première période concerne la Belgique unitaire d'avant l'instauration du suffrage universel (masculin) en 1919 et l'établissement d'une frontière linguistique en 1921. Basée sur un principe de territorialité[9], celle-ci détruisit le rêve unitariste car elle transforma la Belgique non pas en le pays bilingue qu'évoquaient les premières pages du *Coq rouge* (mars 1895), la conférence d'Eekhoud sur « l'âme belge » publiée dans le premier numéro de *La Belgique artistique et littéraire* (1905), ou encore Paul Hamelius en 1921 (Dozo & Provenzano, 2014, pp. 71-76 ; Charlier, 1938, p. 7), mais en un pays deux fois unilingue. S'ouvre ainsi une deuxième période, qui donnera lieu à une redéfinition identitaire du champ littéraire francophone en Belgique, désormais orienté sur une quête de reconnaissance parisienne exprimée avant tout dans le célèbre *Manifeste* du Groupe du Lundi de mars 1937[10]. La troisième période, enfin, débuta en 1970 par la création des communautés culturelles (et linguistiques) qui a amorcé un processus par lequel l'État national s'est peu à peu effrité au profit de celles-ci, de sorte que l'adage romantique « une nation, une langue, une culture », qui était problématique depuis le départ, s'est progressivement révélé très inadéquat. Ces trois périodes successives ont donné lieu à des redéfinitions importantes des critères qui nous occupent et forment ainsi la charpente de l'évolution que nous retracerons ci-après.

[9] En 1921, cette territorialité était encore mobile : lorsque la majorité linguistique change dans une commune, celle-ci change de région, déplaçant la frontière linguistique. Celle-ci ne sera fixée qu'en 1962.

[10] Le *Manifeste* du Groupe du Lundi, bref texte de six pages publié le 1er mars 1937 par les imprimeries Van Doorslaer, fut signé par Franz Hellens, Robert Poulet, Marie Gevers, Robert Vivier, Michel de Ghelderode, parmi d'autres. Le texte met en avant le caractère universel de la culture française pour conclure à l'idée d'une « France littéraire » « indépendante de toute frontière » et dans laquelle s'absorberaient, en conséquence, les auteurs francophones belges, y compris les auteurs francophones flamands. Tout en étant « une des pièces essentielles du débat sur la définition des lettres françaises de Belgique » (Klinkenberg, 1992, p. 8) signalant la fin d'une littérature belge en quête d'autonomie (Quaghebeur, 1998, p. 101), il semble que le *Manifeste* n'a eu que peu de « conséquences tangibles » (Frickx & Muno, 1979, p. 14), les éditeurs parisiens continuant de faire une nette différence entre les écrivains francophones de Belgique et ceux qui firent carrière à Paris.

3.1. Avant 1921 : Eekhoud auteur national, naturaliste, peintre puissant de la bonne souffrance

Les manuels du début du siècle dernier montrent en effet un réflexe nationaliste prononcé, que trahissent déjà leurs intitulés qui commencent, à une exception près (Chot & Dethier, 1910), par le qualificatif national de littérature ou lettres « belge(s) ». Dans le sous-titre de son ouvrage, Charles Boubée (1906) par exemple relie explicitement l'idée de « littérature belge » à celle du « sentiment national ». L'entreprise de légitimation politique et culturelle destinée à doter le jeune État belge d'une littérature nationale propre, en réponse à l'appel qu'avait lancé Charles Potvin en 1870 (Dozo & Provenzano, 2014, pp. 35-52) et en parallèle avec la monumentale *Histoire de Belgique* d'Henri Pirenne, se traduit ainsi par une forte tendance à l'essentialisme et la volonté claire d'enraciner une âme populaire et unitaire belge, souvent qualifiée de « race », dans un passé aussi lointain que possible. Si Eekhoud est certes associé à la Flandre et à la Campine, ce rapprochement cadre dans le mythe nordique et n'empêche en rien les critiques de le qualifier d'auteur belge. Pour Chot et Dethier, par exemple, si Eekhoud est à classer « parmi les plus puissants et les plus originaux représentants de notre littérature » (1910, p. 218), c'est qu'il montre « cet amour ardent, passionné de la terre patriale » (p. 220) par lequel il a exalté sa « race ». De manière générale, Eekhoud, même s'il est dit Flamand, est considéré comme figurant « parmi les plus beaux ouvriers du roman belge » (Liebrecht, 1909, p. 280).

À cette époque naît aussi un cliché qui sera omniprésent et fort tenace, et qui s'explique à la lumière de ce que Christian Berg (1990) a judicieusement qualifié de « déficit symbolique ». Faute de pouvoir compter un grand auteur avant 1830, qui aurait été de la stature d'un Villon ou d'un Rabelais et en qui l'âme littéraire nationale puisse se reconnaître un ancêtre, le discours critique en Belgique s'est rabattu sur la peinture flamande (Brueghel, Rubens, Jordaens, Teniers, pour l'essentiel), qui bénéficiait à l'époque déjà d'une renommée internationale. Se forme ainsi le topos de l'auteur belge peintre – selon la formule souvent citée de Joseph Boubée (1906, p. 34) : « On a dit que tout artiste belge était peintre. Les littérateurs le sont même souvent sans aucune métaphore ». Se met donc aussi en place un discours critique qui, dès qu'il est question de langue ou de style, emprunte son lexique à la critique d'art et continuera pendant très longtemps à le faire (Brogniez, 2007). C'est le cas aussi lorsqu'il s'agit de décrire la langue d'Eekhoud, que l'on dit « habile [par] des lignes précises, des traits fortement burinés » (Chot & Dethier, 1910, p. 225), que l'on admire, mais non sans réserves, et que l'on compare souvent au coloris « fauve » (Liebrecht, 1909, p. 279 ; Liebrecht & Rency, 1926, p. 329 ; Charlier & Hanse, 1958, p. 367) des peintres flamands, auxquels Eekhoud doit « la vigueur, l'intensité » (Chot & Dethier, 1910, p. 225) de son style dit haut en couleurs. Gauchez (1922, p. 223), et Charlier et Hanse encore, attribuent aux origines flamandes de l'auteur son « penchant particulier à rendre – à la manière des grands peintres de son pays – les forces tangibles et les aspects changeants du monde » (1958, p. 367). En bref, dans le discours public et militant qui est celui des manuels belges du début du XX^{e} siècle, le style d'Eekhoud donne lieu, en dépit

des critiques que l'on trouve dans *La Wallonie* ou dans *La société nouvelle*[11], à un éloge assez général qui souligne avant tout l'originalité d'Eekhoud et qui s'inscrit en faux contre l'image que fournissent les lettres privées que lui avaient adressées des censeurs sévères au nom de Goncourt, de Huysmans ou de Zola (Lucien, 1999, pp. 62-65).

Or dès qu'il s'agit d'homosexualité, le discours se fait nettement moins militant et les critiques s'épuisent en litotes, en euphémismes, en prétéritions morales. La teneur du message est que « nous n'avons pas à discuter ici les goûts et les enthousiasmes de l'écrivain » (Chot & Dethier, 1910, p. 240) pour « les pires déshérités de la nature et de la société » (p. 243). En bref, si la forme est superbe, le fonds est condamnable, au point que Georges Rency (1905, p. 44) qualifie *L'Autre Vue* de « confessions d'un malade ». Dans l'ensemble, cependant, le penchant d'Eekhoud pour les parias de la société, y compris les invertis, est interprété comme une suite logique de son désir de justice sociale (Lucien, 1999, p. 21). L'exégèse de l'homosexualité, en d'autres termes, ne quitte pas le cadre de la morale, ni le cadre prédéfini d'une interprétation naturaliste. Aussi plusieurs auteurs – l'ami Hubert Krains (1907), Liebrecht (1909), Chot et Dethier (1910), parmi d'autres – passent-ils l'éponge sur ce défaut de leur auteur national, une éponge bien chrétienne il faut le dire, qui souligne la générosité et la vertu évangélique de « cet apostolat de la bonne souffrance » (Liebrecht, 1909, p. 279) envers ceux qu'Eekhoud (1903, p. 35, cité dans Liebrecht & Rency, 1926, p. 329) avait lui-même appelés « les déshérités de l'amour, les vivants damnés », dans un article qu'évoque aussi Gauchez (1943, p. 165).

3.2. Après 1921 : Eekhoud régionaliste flamand au sur-style « âpre » et daté

Après 1921, la position critique concernant Eekhoud change. S'il est vrai que le discours demeure dans l'ensemble essentialiste, il montre moins cette attitude patriotique militante qui avait canonisé Eekhoud comme écrivain national. Progressivement, les manuels épousent la position lundiste, que reflètent aussi leurs intitulés. De Gauchez (1922) à Charlier et Hanse (1958), les critiques assimilent leur objet d'étude à la « littérature française », qui se voit ensuite accompagnée d'un label d'origine : « de Belgique ». Celui-ci minorise le critère définitoire de la nation par rapport à l'appartenance au grand ensemble linguistique à laquelle aspiraient les signataires du *Manifeste* du Groupe du Lundi de 1937. Aussi, dans les pages consacrées à Eekhoud, voit-on apparaître, de manière systématique, les qualificatifs de « flamand » et de romancier « terrien » (Liebrecht & Rency, 1926) ou « régional ». Jadis représentant majeur (voire chef de file pour Praetorius, 2012a, p. 19) de l'école naturaliste nationale, Eekhoud devient aussi et même avant tout un romancier du terroir, « d'inspiration flamande » (Hanlet, 1946, p. 262), bref un auteur régional (« à coup sûr », insistent Charlier et Hanse, 1958, p. 370), au tempérament flamand, au style flamand, ayant peint comme un Flamand. Si Eekhoud demeure aux yeux des critiques un romancier réaliste ou naturaliste, c'est d'un naturalisme à dominante régionaliste. Charlier (1938, p. 64), ainsi, souligne que chez Eekhoud, « le réalisme prend un savoureux accent local » et entraîne l'auteur vers « les rustres taciturnes et brutaux de sa Campine anversoise ». Pour Gauchez (1943) aussi, qui avait, en 1922 déjà, classé

[11] Voir, par exemple, le critique anonyme, particulièrement sévère, qui n'hésite pas, dans *La Wallonie* (1891, p. 178), à suggérer qu'Eekhoud aurait mieux fait d'écrire *Les Fusillés de Malines* en néerlandais ! *La société nouvelle* consacra, en 1913-1914, un long dossier à Eekhoud pour ses soixante ans. Le numéro d'octobre-décembre 1913 contient, outre des éloges par Verhaeren (pp. 228-229) et Elskamp (pp. 251-252), plusieurs études, parmi lesquelles des contributions de Lambert Moreau sur les romans d'Eekhoud et la critique belge (pp. 239-250) et de Jacques Duvernois sur Eekhoud en France (pp. 253-258). Moreau en particulier cite de nombreux critiques, souvent positifs, mais aussi Valère Gille, Maurice Wilmotte et Albert Mockel qui se montrent plus sévères quant au sur-style d'Eekhoud. Suivent, cependant, une trentaine d'« appréciations » (octobre-décembre 1913, pp. 299-316 et janvier-mars 1914, pp. 5-18), par la crème des auteurs et critiques belges, y compris néerlandophones (Baekelmans, Van Puymbroeck, Buysse) qui donnent, dans l'ensemble, même s'il est vrai que le genre s'y prête, une image fort positive.

Eekhoud parmi les « réalistes flamands » (1922, p. 223), Eekhoud est avant tout le peintre des « ribaudes rubéniennes » (1922, p. 227) caractéristiques de « l'atavisme flamand » (p. 223) et des « solides et formidables constructions imaginaires propres aux gens du Nord » (p. 223). C'est un « peintre de la Campine […] étonnamment puissant » (p. 227) plus que l'évocateur des quartiers mal famés d'Anvers, « le chantre, le premier évocateur de la Campine » (1943, p. 168), dont l'œuvre est fortement influencée par son admiration pour Henri Conscience (voir, à cet égard, Simons, 1983 et Berg, 2013 et 2016). Pour Gauchez, qui cite Krains (1907), Eekhoud « représente une race » qui « ne doit rien à la France » (1922, p. 227).

Quant à la langue d'Eekhoud, l'attention renouvelée pour celle-ci et l'orientation vers Paris qui sont liées à la position lundiste amènent progressivement la critique à se montrer plus sévère. Là où la langue d'Eekhoud avait été décrite comme riche et puissante, elle devient exagérée, rude, d'une « ardeur sauvage » (Gauchez, 1922, p. 226), « réfractaire, sauvage, brusque et âpre » (p. 227), « âpre et robuste », « touffue, tumultueuse » et témoignant « d'une sorte de fougue lyrique » (Charlier, 1938, p. 64). En 1946, chez Hanlet, puis en 1958, chez Charlier et Hanse, l'« âpreté » du style d'Eekhoud devient un véritable refrain. Hanlet (1946) est sans conteste le censeur le plus sévère d'Eekhoud, dont la langue est dite « d'une puissance corrosive », « brutale et d'une violence extraordinaire dans le coloris », de sorte que l'auteur est « desservi par un style rocailleux et affecté, âpre dans la vision, outré dans le coloris, d'une monotonie et d'une violence qui fatiguent et, par-dessus tout, d'une immoralité qui écœure » (p. 264). Si Hanlet avait déjà précisé, à propos des *Kermesses*, que cette langue est « surchargée d'archaïsmes et de termes triviaux » (p. 266), ce sont Charlier et Hanse surtout qui ont qualifié le sur-style d'Eekhoud comme une langue datée, une langue qui « porte la marque de l'époque, n'y eût-il chez lui que cette coquetterie à surcharger son style de néologismes et de vocables rares, ou cette tendance à faire valoir dans l'évocation du milieu les qualités proprement flamandes de son talent. » (1958, p. 370). Voilà Eekhoud promu au rang peu enviable de premier des régionalistes flamands au style affecté et, pire, désuet.

Sur le plan de l'homosexualité, enfin, le bilan ne change pas, ou pas en profondeur. Une forte dominante morale détermine toujours le discours sur Eekhoud dès que la question est abordée (si, au demeurant, elle est abordée), même si un lexique nouveau s'ajoute parfois à la donne, à savoir celui de la maladie mentale. Il est question de « la sombre série de ces romans aux relents pervers » (Hanlet, 1946, p. 264) ou d'« aberrations mentales et morales » (Gauchez, 1922, p. 227) et des « névrosés morbides d'*Escal-Vigor*, de *Mes communions* et de *L'Autre Vue* » (p. 226). Vingt ans après encore, toujours chez Gauchez (1943, p. 169), le thème du roman s'éclipse derrière une ellipse aussi éloquente que lapidaire : « En 1899, *Escal-Vigor* lui avait valu d'être poursuivi par le Parquet de Bruges : il avait été acquitté ». Pas un mot de plus. Plus loin, cependant, Gauchez revient sur le roman, mais uniquement pour en condamner, au prix léger d'une litote aux fortes résonances morales, la « dépravation » et les « idées fantastiques » (p. 173). On trouve une litote comparable sous la plume de Liebrecht et Rency (1926, p. 330) qui qualifient *Escal-Vigor* d'« œuvre ambiguë et douloureuse » où apparaît « cette sensibilité particulière de Georges Eekhoud ». Bref, si changement il y a, c'est que le ton s'est durci, faute d'excuse évangélique comme on en avait trouvé chez Krains (1907) ou Liebrecht (1909). Le dernier écho de cette interprétation se trouve chez Gauchez: « Georges Eekhoud a la religion de la souffrance humaine, à la Dostoïewsky [*sic*] » (1922, p. 227).

3.3. Eekhoud auteur homosexuel à réseau international

Enfin, à partir des années 1970, la critique consacrée à la littérature belge s'est renouvelée, par un apport de la sociologie notamment, qui a résulté en un refus de l'essentialisme et a souligné les mécanismes d'attraction et de rejet entre la périphérie belge et le centre parisien.

Un pionnier à cet égard est Gustave Charlier qui, un an à peine après le *Manifeste* de 1937, prend position contre la « conception nationaliste » d'une littérature belge autonome, tout en critiquant aussi le Groupe du Lundi qui refuse de lui reconnaître « une unité substantielle » (1938, p. 7). Homme du compromis, Charlier avance la thèse que « nos lettres françaises, sans constituer une littérature nationale, au sens strict du mot, possèdent néanmoins une unité réelle qui ne permet pas de les confondre tout à fait avec la littérature de la France » (p. 7). De telles littératures, poursuit-il, « qui ne se confondent nullement avec des littératures nationales, et ne se confondent pas davantage en elles » (p. 8) pourraient être qualifiées de « littératures secondes » (p. 9). Charlier est là le précurseur d'un consensus né après 1970 à propos de l'insuffisance, aussi bien de la position nationaliste et essentialiste que de la position lundiste. Pour ce qui est d'Eekhoud, un intérêt critique nouveau voit le jour au cours des années 1990, avec des éditions (1993, 1996, 1997, 1999) et des publications, en particulier de Mirande Lucien, auteur d'une riche biographie (1999) et d'un long chapitre sur Eekhoud dans le prestigieux volume publié en 2003 chez Fayard[12]. Eekhoud est maintenant décrit comme Belge et Flamand francophone, comme un « homme d'*entre* deux cultures » (Burniaux & Frickx, 1973), que le réalisme social a orienté vers le régionalisme (Frickx & Muno, 1979, p. 13).

Pour ce qui est de sa langue, elle est désormais qualifiée de phénomène d'époque, manifestant soit une « rudesse » (Burniaux & Frickx, 1973) qu'on désapprouve, soit des « qualités picturales » (Frickx & Trousson, 1988, p. 279) que l'on reconnaît aux naturalistes belges d'une époque révolue.

Mais c'est surtout l'homosexualité qui retient l'attention. Frickx et Trousson (1988, p. 169) reconnaissent la particularité d'*Escal-Vigor* en tant que roman dans lequel le thème « s'impose avec toute la netteté que lui confère une composition dépouillée des codes du naturalisme ». Dans Berg et Halen (2000), Christian Angelet, qui voit en Eekhoud une figure clef de l'histoire du naturalisme en Belgique (p. 102) et un pionnier de la littérature du terroir (p. 66), insiste sur le fait que l'intérêt d'Eekhoud pour le lecteur d'aujourd'hui réside bien plutôt dans les fantasmes homosexuels « qui annoncent André Gide et Marcel Proust » (p. 67). *Escal-Vigor* est qualifié de « premier roman ouvertement homosexuel en Belgique » (p. 102). En 2003, enfin, Mirande Lucien argumente, dans un long chapitre sur Eekhoud dans la prestigieuse *Histoire de la littérature belge* publiée chez Fayard, que le naturalisme social et le régionalisme d'Eekhoud, les deux courants auxquels il avait été affilié, ne sont que l'effet d'une fascination homo-érotique pour une « race » flamande largement fantasmée. Lucien y souligne aussi l'importance des nombreux contacts d'Eekhoud avec des militants de la cause homosexuelle, comme l'Allemand Magnus Hirschfeld ou le Néerlandais Jacob Israël de Haan. Sous la plume de Lucien, *Escal-Vigor* est un roman exceptionnel, non pas, ou non plus parce qu'il est belge ni parce qu'il est flamand, non plus en raison de sa langue particulière, mais parce que c'est – selon la formule de Numa Praetorius – « le plus beau roman uraniste » (2012a, p. 22). Si Eekhoud fut canonisé en naturaliste belge, puis relégué aux oubliettes du régionalisme flamand, il a été réhabilité en auteur homosexuel au centre d'un réseau international.

4. Contexte et paratextes de la traduction néerlandaise

Le parcours historique en trois étapes qui se dégage ainsi de l'historiographie littéraire autour d'Eekhoud et d'*Escal-Vigor* – en clair, et de manière certes quelque peu caricaturale, *Escal-Vigor* est d'abord une œuvre malfamée d'auteur naturaliste national au langage vigoureux et original,

[12] Reste que les dernières monographies en date consacrées à l'œuvre littéraire d'Eekhoud demeurent, à ce jour, celles de Georges Rency (1942) et de Julien Deladoes (1956) ! La thèse en traductologie sur Eekhoud de Maud Gonne (2017) se focalise sur le rôle de passeur interculturel et sur la production paralittéraire d'Eekhoud, plus que sur son œuvre littéraire.

ensuite une œuvre d'auteur régionaliste flamand au sur-style daté, enfin un document socio-historique important d'auteur homosexuel partagé entre deux cultures et engagé pour une cause internationale – est reflété dans le contexte de parution de la traduction néerlandaise d'*Escal-Vigor*, comme aussi dans les paratextes qui l'ont accompagnée.

La traduction de Katelijne De Vuyst (2014) a vu le jour dans un contexte précis, celui des 'World Outgames', c'est-à-dire les J.O. de la communauté LGBT internationale, qui ont eu lieu à Anvers durant l'été 2013. En parallèle à cet événement sportif mais aussi culturel, la maison des lettres flamande (*Letterenhuis*) et la bibliothèque patrimoniale Henri Conscience d'Anvers ont organisé une double exposition « Georges Eekhoud. Littérature et engagement », accompagnée d'un catalogue portant le même titre (2013), fortement orienté sur l'homosexualité et mentionnant à plusieurs reprises *Escal-Vigor*. À l'occasion de cette exposition parut un article dans *De Standaard*[13], dans lequel le journaliste regrette que l'œuvre d'Eekhoud ne soit plus qu'un objet de collection au rayon rose des antiquaires et qu'*Escal-Vigor* n'ait jamais été traduit en néerlandais. C'est avec cet article et les deux traductions de contes d'Eekhoud qu'elle avait publiées en 2010 et en 2013[14] sous le bras que la traductrice sut convaincre un petit éditeur indépendant aux Pays-Bas, Willem Desmense de la 'Uitgeverij Ijzer', de publier cette traduction, pourtant bien belge, on peut le dire, car elle a bénéficié, comme on le lit dans les pages liminaires, d'un soutien de l'Académie de langue et littérature françaises de Belgique, comme aussi d'une bourse de travail du Fonds flamand pour les lettres. On ne peut que se féliciter de cette collaboration, qui est bien ce qui convenait à la réhabilitation d'un naturaliste francophone qui fut régionaliste flamand ![15]

Le premier paratexte qui accompagne cette traduction est une longue postface due à la traductrice, dans laquelle elle donne une synthèse fortement orientée sur l'homosexualité. La langue d'Eekhoud n'est évoquée qu'à la fin du texte et de manière étonnamment positive : Eekhoud est dit excellent styliste, lyrique et suggestif, et même les archaïsmes et germanismes, qui avaient été si sévèrement fustigés par les générations précédentes, sont ici interprétés en termes de couleur locale et d'authenticité (De Vuyst, 2014, pp. 234-235). La nation, par contre, n'est pas évoquée du tout : Eekhoud n'est jamais qualifié d'auteur belge, ni d'ailleurs d'auteur flamand. Bien au contraire, la nation s'efface : là où Christian Angelet avait encore qualifié *Escal-Vigor* de « premier roman ouvertement homosexuel en Belgique » (dans Berg & Halen, 2000, p. 102), De Vuyst parle du premier roman ouvertement et positivement homosexuel « aux

[13] Jacobs, P. (12 juillet 2013). Franky, Georges en Hugo. *De Standaard*. Consulté le 7 novembre 2018, www.standaard.be/cnt/dmf20130711_00655706.

[14] *Le Moulin-horloge* du *Cycle patibulaire* (*De horlogemolen*, in *Deus ex machina* 132, mars 2010) et *Le cœur de Tony Wandel* des *Nouvelles Kermesses* (*Het hart van Tony Wandel*, Uitgeverij Voetnoot, 2013).

[15] Le long silence autour d'Eekhoud dans le domaine néerlandophone s'explique, pour partie, par les facteurs institutionnels que nous avons mentionnés (la question des langues et la communautarisation progressive en Belgique, l'absence de grands éditeurs flamands), comme aussi par le verdict qui est tombé sur le style « âpre » et « d'époque » d'Eekhoud à partir des années 1940. Il n'est pas exclu que la réception en néerlandais, qui mériterait d'être étudiée, ait en fait contribué à ce silence. En effet, l'étiolement du mythe nordique unitaire et l'association d'Eekhoud au sol et au régionalisme flamands, un domaine où la Flandre lui préféra les néerlandophones Conscience, Streuvels, Timmermans et Claes, semble aussi avoir contribué, ensemble avec son attitude pacifiste pendant la Première Guerre mondiale (Gonne, 2017, pp. 104-106) et sa collaboration à des revues pan-néerlandaises (pp. 61-62 et 77-82), à l'attirer bon gré mal gré, dans l'avenir peu glorieux du pan-néerlandisme. Un des principaux défenseurs d'Eekhoud en Flandre, Herman Van Puymbroeck qui lui consacra un long article (par ailleurs ouvertement anti-francophone et anti-belge) dans *Groot Nederland* (année 11, 1913, pp. 701-722 ; voir, aussi, Gonne, 2017, pp. 91-93), rejoindrait dans les années 1940 le VNV, puis le mouvement collaborationniste radical flamand et pan-germanique DeVlag. L'ombre de la collaboration, ainsi, a sans doute indirectement contribué, ensemble avec les facteurs précités, à effacer Eekhoud de la conscience collective flamande.

Pays-Bas » (« de Lage Landen », 2014, p. 214). Eekhoud est d'ailleurs intégré à un ensemble littéraire international plus large que les seuls Pays-Bas ; sont aussi mentionnés Oscar Wilde, Gide, Mirbeau, Hirschfeld, Eugen Wilhelm et Karl Heinrich Ullrichs.

Le second paratexte, publié un an plus tard sur le site vertaalverhaal.nl, élargit encore la perspective internationale car il y est question d'une première « dans la littérature occidentale moderne » (De Vuyst, 2015, s. p., traduction de K. P.). La nation est toujours écartée du discours qui se focalise, ici aussi, sur l'homosexualité et sur un canon international, mais cette fois-ci De Vuyst parle plus longuement de la langue d'Eekhoud, étant donné que son texte s'adresse à un public qui s'intéresse à la traduction littéraire en et pour elle-même. Cette langue est certes celle d'« un excellent styliste », doté d'« un grand sens du lyrisme », mais la traductrice est plus nuancée et retrouve aussi le jugement habituel depuis Charlier et Hanse (1958) : la langue d'Eekhoud est dite baroque, pleine d'archaïsmes, de français de Belgique, de mots flamands. Bref, soutient De Vuyst, la rhétorique excessive d'Eekhoud est illisible telle quelle pour le public néerlandophone d'aujourd'hui. Son actualité, en bref, réside non pas dans ses qualités stylistiques, mais dans « la tolérance inégalée » que respirent ses pages poétiques. Aussi l'importance du livre est-elle dite avant tout « culturelle-historique » (2015, s. p.).

5. Syntaxe, hétéroglossie et homosexualité dans la traduction néerlandaise

Les deux paratextes que nous venons d'évoquer contiennent ainsi un programme d'analyse de la traduction. Celui-ci nous a amené à nous concentrer sur trois aspects, au sujet desquels nous résumerons les principales stratégies de traduction que nous avons trouvées.

5.1. Syntaxe et ponctuation

Un premier aspect concerne la syntaxe d'Eekhoud, les phrases longues et tordues, les accumulations et les antépositions de compléments (comme dans les langues germaniques), et enfin la ponctuation qui souligne le pathétique par de nombreux points de suspension et d'exclamation. Notre hypothèse a été que cet aspect du texte, qualifié de « baroque », de « daté » et d'« illisible en néerlandais » dans les paratextes, serait sous-traduit, bref que la syntaxe serait modernisée. Cette hypothèse s'est largement confirmée. Le texte de la traduction contient de très nombreux exemples où les phrases d'Eekhoud ont été scindées en deux, voire en trois. Quant aux antépositions d'adjectifs – comme dans « de sensuelles et subversives hérésies avaient levé dans ce pays à bouillant tempérament » (1899, p. 17) ou « la sculpturale cambrure » (1899, p. 43) de Guidon – c'est un effet d'artisterie aux saveurs germaniques qui s'éclipse forcément du texte, puisqu'en néerlandais l'antéposition des épithètes est normale. Il n'est pas rare, cependant, de constater que cette perte inévitable est compensée par le recours à une syntaxe ou à un lexique archaïsants, par lesquels la traductrice récupère dans son texte ce qu'elle avait appelé l'« authenticité » (2014, p. 235 ; 2015, s. p.) de l'original. C'est le cas, par exemple, dans le portrait de Claudie au second chapitre de la première partie, où la perte de l'antéposition dans « une grande et plantureuse fille » est compensée par le recours au vocable archaïque « met brede schonken »[16], là où le texte source donne « aux hanches de taure » :

> Claudie, la forte tête de la maison, était une grande et plantureuse fille, au tempérament d'amazone, aux seins volumineux, aux bras musclés, à la taille robuste et flexible, aux hanches de taure, à la voix impérative, type de virago et de walkyrie. (1899, p. 25)

[16] Le mot « schonk », pluriel « schonken » remonte, d'après le *Groot woordenboek van de Nederlandse Taal* (Van Dale, 2019) au moyen-néerlandais « schenke » ou « schinke ». De la même famille que l'allemand « Schinken » (jambon), le mot désigne le fémur ou, par extension, un os fort. De là qu'il signifie, aussi, l'épaule ou la hanche.

> Claudie, die thuis altijd haar willetje oplegde, was een grote kloeke vrouw met een manhaftig temperament. Ze had een welige boezem, gespierde armen, een stevig en soepel lichaam, brede schonken en een bevelende stem – een kruising tussen een virago en een Walkure. (2014, p. 20)

Si la phrase a été scindée, si la syntaxe a été modernisée par le recours à une proposition relative et le maintien seulement partiel des groupes prépositionnels en série, l'archaïsme et la conservation de l'exotisme mythologique mi-biblique mi-païen – virago et walkyrie – résultent en un compromis réussi entre la lisibilité en néerlandais moderne et le respect d'une certaine « authenticité » historique que la traductrice avait reconnue au style d'Eekhoud.

Un troisième mécanisme, après la segmentation syntaxique et la perte parfois compensée des antépositions, par lequel la traductrice a coulé les particularités stylistiques réputées datées d'Eekhoud en un néerlandais lisible mais respectueux d'une certaine authenticité historique, est l'application d'une sorte d'économie des procédés stylistiques. Celle-ci concerne d'abord les accumulations d'adjectifs presque synonymes en série. Ainsi, dans la suite du portrait de Claudie, la traductrice procède soit à la suppression d'un adjectif ou d'un substantif, soit au recours à un adverbe, non cependant sans compensation car la syntaxe dans la première phrase est archaïsante par la postposition du sujet :

> Un opulent chignon de cheveux d'or brun casquait sa tête volontaire et répandait ses mèches sur un front court, presque jusqu'à ses yeux hardis et effrontés, bruns et fluides comme une coulée de bronze, dont un nez droit et évasé, une bouche gourmande, des dents de chatte, soulignaient la provocation et la rudesse. (1899, p. 25)

> *Om haar wilskrachtige hoofd lag als een helm een dichte goudbruine haarwrong* waaruit over haar korte voorhoofd lokjes vielen, die haast reikten tot *haar vrijpostige bruine ogen van vloeiend gegoten brons.* Haar *rechte mopsneus* en gulzige mond met kattentanden zetten haar *ruwe uitdagende karakter* nog meer in de verf. (2014, p. 20 ; nous soulignons)

Mais l'économie la plus claire, en ce sens qu'elle ne donne lieu à aucune compensation, concerne la suppression des nombreux points de suspension et d'exclamation qui impriment aux scènes les plus sentimentales un pathos que la traductrice a jugé, non sans raison, indigeste. Des treize points de suspension qui trahissent la forte émotion d'Henry au moment où il se souvient de la légende du Berger de Feu qu'il s'apprête à raconter à Guidon (1899, pp. 157-158), seuls les points de suspension qui clôturent le passage figurent dans le texte de la traduction (2014, pp. 127-128). Décidément, l'aposiopèse pathétique n'est pas jugée du goût du lecteur néerlandais d'aujourd'hui.

Dans l'ensemble, donc, la syntaxe « baroque » d'Eekhoud a été simplifiée, modernisée, mais pas de manière exagérée, dans ses éléments les plus emphatiques et les plus pathétiques surtout, et avec un certain maintien de la couleur locale et de l'authenticité historique du texte.

5.2. Hétéroglossie et hétérologie

Un second aspect du sur-style d'Eekhoud concerne l'hétéroglossie, c'est-à-dire les influences provenant d'autres langues (en clair, le néerlandais et l'allemand) et l'hétérologie, soit la variation sociolinguistique à l'intérieur de la langue, en l'occurrence française. Ces aspects concernent les toponymes et patronymes flamands ou nordiques, les archaïsmes et autres « artisteries » et les scènes de dialogue imbibées de parler populaire. Notre hypothèse à ce sujet était que ces éléments allaient, eux aussi, disparaître dans la traduction, sous l'effet d'une modernisation de la langue. Or, une réponse plus nuancée s'impose. Là où les éléments d'hétéroglossie flamande deviennent en effet et forcément 'invisibles' dans la traduction – encore que le lecteur néerlandophone avisé puisse s'étonner de lire tant de patronymes et

toponymes flamands dans une traduction d'auteur francophone – l'hétérologie (les archaïsmes, les mots insolites, les régionalismes ou la langue populaire) a souvent été conservée. C'est le cas en particulier dans la scène du Berger de Feu qu'Eekhoud a empruntée à une légende racontée par Henri Conscience, *De brandende Schaapherder* (*Mengelingen*, 1858). Dans ces pages (1899, pp. 159-166 ; 2014, pp. 128-135) où Eekhoud transforme la nouvelle de Conscience en le récit pathétique d'un amour homosexuel impossible et fatal qui préfigure le martyre d'Henry et de Guidon, les archaïsmes et les images et allitérations poétiques sont nombreux et passent bien souvent dans la traduction. Sous la plume de De Vuyst, ces pages ruissellent du plaisir de traduire celui qu'elle avait dit doué d'un grand sens du lyrisme.

Mais l'hétérologie est encore plus claire là où il s'agit du dialogue en parler populaire. Dans la traduction, les dialogues entre Blandine et sa marâtre (2014, pp. 58-59), et plus encore les dialogues avec Landrillon, sont trempés dans un vocabulaire flamand, régional et non-standard. Ainsi, par exemple, dans le passage suivant où Landrillon tente de convaincre Blandine de l'épouser, on trouve plusieurs expressions qui appartiennent soit à un néerlandais fort informel, soit au néerlandais de Belgique (au flamand) :

> « Voilà longtemps que nous prenons du plaisir, ma fille, dit Landrillon, mais il ne s'agit pas seulement de la bagatelle ; il nous faut songer aux affaires sérieuses. Et pour commencer, nous allons nous marier.
>
> — Bah ! Est-ce bien nécessaire ? fit-elle avec un rire forcé.
>
> — Cette question ! Si c'est nécessaire ? Te voilà ma maîtresse et tu refuserais d'être ma femme !
>
> — À quoi bon, puisque tu m'as eue…
>
> — Comment, à quoi bon ? Je tiens à devenir ton époux. Ah çà, qu'espères-tu encore en restant ici ?
>
> — Rien !
>
> — Alors, quoi ! décampons. Assez de grappillages. C'est le moment de réunir nos petites économies en passant devant le notaire, puis devant le curé. Et bonsoir, Monsieur le comte de Kehlmark. (1899, p. 188)
>
> '*Hoor es hier*, meid, we maken nu al een hele poos samen plezier,' zei Landrillon, 'maar er is meer dan *vrijen* alleen. We moeten aan serieuze dingen denken. Om te beginnen gaan we trouwen.'
>
> 'Bah! Is dat wel nodig?' vroeg ze met een gemaakt lachje.
>
> 'Wat een vraag! Of dat nodig is? Je bent *mijn bijslaap* en je zou mijn vrouw niet willen worden!'
>
> 'Waar is dat goed voor, je hebt me toch al…'
>
> 'Hoezo, waar is dat goed voor? Ik sta erop je man te worden. *Offe*, hoop je misschien nog *ergens op* dat je liever hier blijft?'
>
> '*Nergens op*!'
>
> 'Nou dan! *We smeren 'm* hier. Genoeg gegraaid. We kunnen onze lieve spaarcentjes beter samenleggen en bij de notaris langsgaan, en daarna bij meneer pastoor. En *saluut en de kost*, mijnheer de graaf de Kehlmark!' (2014, pp. 151-152 ; nous soulignons)

Même au sein du récit, là où le narrateur recourt au discours indirect ou indirect libre, le parler populaire de Landrillon résonne à travers le discours du narrateur, même si, ici aussi, la traduction est modernisante :

> Cette duplicité le ravit non sans l'effrayer un peu. La gaillarde ne serait-elle pas trop rouée pour lui ? Par malheur pour Blandine, il en devenait de plus en plus charnellement amoureux. Il aurait tant voulu prendre un pain sur la fournée ! disait-il. (1899, p. 179)
>
> Hij vond die dubbelhartigheid geweldig, maar ze boezemde hem tegelijkertijd ook wat angst in. Was *dat wijfje* niet te sluw voor hem? Jammer genoeg voor Blandine werd hij hoe langer hoe *geiler* op haar. Hij was zo graag meteen aan *zijn gerief* gekomen, zei hij. (2014, p. 144 ; nous soulignons)

Une particularité à signaler, enfin, c'est que certains de ces vocables et expressions populaires en néerlandais sont des calques du français, ce qui a pour résultat un dialogue flamand teinté d'hétéroglossie française, de sorte que l'hétéroglossie d'Eekhoud (la présence du flamand en français) donne occasionnellement lieu à une hétéroglossie inversée (française, en néerlandais) dans la traduction. C'est le cas par exemple dans le parler populaire de la marâtre qui utilise un mot comme « proper » (2014, p. 58) et là où Landrillon s'adresse à Blandine en lui disant « mam'zel » (pp. 118 ; 123-124 ; 125), ou là où il recourt à des vocables flamands aux origines françaises comme « kaliber » (p. 118), « sinjeur » (p. 124) ou « saluut » (p. 152). Si la traductrice s'est bien rendu compte que la vulgarité de la conversation de Landrillon exerce dans l'économie du récit une fonction de caractérisation du personnage qu'il fallait conserver, il est rare de trouver un néerlandais aussi régional, aussi déviant dans une traduction publiée aux Pays-Bas, même chez un petit éditeur indépendant comme Ijzer.

5.3. L'amour homosexuel

Un dernier aspect que nous avons examiné concerne les scènes d'amour, au sujet desquelles la principale question a été celle de savoir si la thématique homo-érotique avait été mise en valeur et explicitée pour le lecteur néerlandophone d'aujourd'hui. C'est effectivement le cas. Là où Eekhoud recourt souvent à des allusions, des circonlocutions ou des euphémismes, aussi clairs fussent-ils à l'époque, De Vuyst fournit des explicitations, des explications, des modernisations en fait. Ainsi quand Henry, après avoir fait la connaissance du jeune Guidon qui lui rappelle *Le joueur de chalumeau* de Frans Hals, est « en proie à une ferveur trop grande » (1899, p 43), son désarroi, même s'il suit un portrait érotique du jeune Guidon pourtant clair, est explicité en « een overweldigende hartstocht » (2014, p. 35, c'est-à-dire 'une passion envahissante'). Ou encore, la « sympathie » (1899, p. 167) qu'évoque Henry dans sa déclaration d'amour à Guidon devient « liefde » (2014, p. 135), 'amour'. L'intervention la plus importante concerne toutefois l'atténuation du pathos. Là où Eekhoud, par exemple, qualifie le récit du Berger de Feu par Henry d'« improvisation pathétique » (1899, p. 166), ce que soulignent les nombreuses aposiopèses déjà mentionnées, cela devient sous la plume de De Vuyst : « het ontroerende verhaal dat hij zomaar improviseerde » (2014, p. 135), 'l'histoire *émouvante* qu'il improvisait comme ça'. En cette seule phrase, en cette volonté de se défaire du pathétique, tient l'essentiel de sa philosophie de traduction.

Ce pathétique bat bien sûr son plein dans la scène finale, celle du martyr d'Henry et de Guidon, qui regorge d'images religieuses. Là aussi, la traductrice conserve ces images et la valeur poétique et émouvante de l'histoire, y compris certains effets de style archaïques, tout en cherchant cependant à atténuer le pathos, en particulier celui amené par la ponctuation.

Mais le moment le plus surprenant, sans doute, dans cette traduction concerne la scène pénultième, celle du viol de Guidon. Eekhoud y emploie des expressions qui, pour être certes ambiguës, ne laissent pas beaucoup de place à l'imagination :

> Cette fois, Guidon, *réduit à l'impuissance*, gisait, aux trois quarts nu, car les furies ne s'étaient pas contentées de lui rabattre les chausses, elles avaient mis son vêtement en pièces.
>
> Alors, sur l'instigation de Claudie, les serres de ces harpies *violèrent*, à tour de rôle, *la chair récalcitrante* et horrifiée du malheureux. Guidon avait fini par se taire; il pleurait, essayait de *se raidir*; ses tortillements devenaient des convulsions, *il pantelait* malgré lui; son spasme tournait au râle de l'agonie, et au lieu de sève elles ne tiraient plus que du sang. (1899, p. 253 ; nous soulignons)
>
> Nu lag Guido *totaal machteloos*, haast helemaal naakt op de grond, want de furies hadden niet alleen zijn broek uitgetrokken, ze hadden ook zijn kleren aan stukken gescheurd.
>
> Op aanstoken van Claudie *vergrepen* de harpijen zich om beurten met hun klauwen aan *het weerspannige lichaam* van hun ontzette slachtoffer. Guido hield uiteindelijk op met schreeuwen. Hij huilde, probeerde *zich te vermannen*. Het kronkelen van zijn lichaam ging over in stuiptrekkingen, automatisch begon hij *te schokken over al zijn leden*. Zijn spasme veranderde in een doodsreutel, en in plaats van sappen onttrokken ze alleen nog bloed aan zijn lijf. (2014, p. 203 ; nous soulignons)

Dans la traduction, les mots et images à (possible) contenu sexuel qu'emploie Eekhoud (« violèrent », « réduit à l'impuissance », « la chair récalcitrante », « se raidir », « panteler », c'est-à-dire être pris de convulsions dans la douleur, mais aussi haleter) sont atténués par le gommage des références implicites à la pénétration ou aux organes et mouvements qui y sont relatifs : « réduit à l'impuissance » devient (nous retraduisons) 'sans défense', « la chair récalcitrante » du phallus est, par métonymie, 'le corps récalcitrant', « il essayait de se raidir » donne 'il essayait de se reprendre', enfin « il pantelait malgré lui » a été traduit par 'il commença à tressaillir sur tous ses membres'… Bref, si les images homosexuelles sont légèrement explicitées (mais surtout dans un souci de modernisation stylistique et poétique), la traductrice est passée à côté de l'idée que Guidon a, après tout, un corps de jeune homme…

6. Du national au transnational

La traduction de De Vuyst, ainsi que les paratextes qui l'ont accompagnée, soulignent – comme l'avait fait Eugen Wilhelm (Numa Praetorius) en 1900 déjà – la lutte pour l'émancipation homosexuelle : Eekhoud est présenté au lecteur néerlandophone comme un « pionnier de la représentation artistique de l'homosexualité, frayant la voie d'une conception poétique de l'amour uraniste » (Praetorius, 2012a, p. 9). C'est l'engagement poétique pour la cause homosexuelle qui fait qu'*Escal-Vigor* est avant tout un document culturel et historique important, certes daté, mais c'est exactement cela qui le rend important, et à une échelle internationale. Aussi la traductrice a-t-elle mis en valeur ces aspects-là du texte. D'une part, la langue d'Eekhoud, qui est caractérisée par une « rhétorique excessive » (De Vuyst, 2015, s. p.) réputée datée, a été modernisée et débarrassée de ses aspects les plus emphatiques et les plus pathétiques, toutefois sans trahir l'âme poétique du texte qui respire précisément ce libéralisme inégalé et quelque peu explicité en lequel réside sa valeur d'actualité. D'autre part, comme cette valeur d'actualité du texte est due précisément à son importance culturelle

et historique, la traductrice a conservé une certaine couleur locale d'époque. C'est ainsi que cette publication a été justifiée, que l'actualité du texte d'Eekhoud a été affirmée, et c'est ainsi, aussi, que le texte a été traduit.

En cela, cette traduction était forte du parcours historique d'Eekhoud et d'*Escal-Vigor* dans l'historiographie littéraire belge. La critique ne s'appuyait plus depuis longtemps sur le critère de la nation, ni sur celui de la langue qui avait été décrite comme un sur-style d'époque, mais avait réhabilité Eekhoud en premier auteur ouvertement homosexuel de la littérature belge, au centre d'un réseau européen. Ainsi, *Escal-Vigor* a été mis sur le marché de la traduction néerlandais, non pas en tant qu'œuvre d'auteur belge, ni d'auteur flamand, ni même en tant qu'œuvre écrite en français, mais comme œuvre fondatrice d'une littérature qui n'est ni nationale, ni déterminée par la langue, mais qui appartient à une communauté socioculturelle *trans*nationale et *trans*linguistique, celle de la littérature gay. La nation et la langue sont les deux chaises entre lesquelles tombe aujourd'hui un auteur comme Eekhoud. Aussi a-t-il été mis sur le marché de la traduction du XXI^{e} siècle comme aux dépens de ces deux critères traditionnels. Pouvait-il en être autrement ? Un auteur belge d'il y a un siècle, flamand francophone, peut-il être traduit aujourd'hui autrement que par son inscription dans un ensemble littéraire *trans*national et *trans*linguistique ? Dans le domaine de la traduction, Eekhoud est le digne avant-coureur de la communauté transnationale des auteurs gays, plus que l'auteur belge, puis flamand francophone, naturaliste puis régionaliste, canonisé puis oublié, qu'il fut jadis.

7. Travaux cités

Textes de Georges Eekhoud

(1895). *Le cycle patibulaire*. Paris: Mercure de France.
(1897). *Mes communions*. Paris: Mercure de France.
(1899). *Escal-Vigor*. Paris: Mercure de France.
(1903). Les origines et les étapes d'une carrière. *Le Thyrse, cinquième année, 5*, juin 1903.
(1909). Saint Sébastien dans la peinture. *Akademos, 1,* 15 février 1909, 171-175.
(1993). *« Mon bien aimé petit Sander » : lettres de Georges Eekhoud à Sander Pierron (1892-1927), suivies de six lettres de Sander Pierron à Georges Eekhoud* (M. Lucien, Ed.). Montpellier: GayKitschCamp.
(1996). *Escal-Vigor* (M. Lucien, Ed.). Paris: Séguier.
(1997). *La Belgique fin de siècle* (P. Gorceix, Ed.). Bruxelles: Complexe.
(1999). Escal-Vigor. In *Romans fin-de-siècle 1890-1900* (G. Ducray, Ed.). Paris: Laffont.
(2012). *Georges Eekhoud. Un illustre uraniste* (M. Lucien & P. Cardon, Eds.). Montpellier: GayKitschCamp.
(2014). *Escal Vigor. Vertaald uit het Frans en van een nawoord voorzien door Katelijne De Vuyst*. Utrecht: Ijzer.

Corpus de manuels d'histoire littéraire et anthologies

Berg, C. & Halen, P. (2000). *Littératures belges de langue française. Histoire et perspectives*. Bruxelles: Le Cri.
Bernard, M.-A. & Joiret, M. (1999). *Littérature belge de langue française*. Paris: Didier Hatier.
Bertrand, J.-P., Biron, M., Denis, B. & Grutman, R. (2003). *Histoire de la littérature belge*. Paris: Fayard.
Bocquet, L. (1932). *La littérature française de Belgique*. Paris: Essais et critique.
Boubée, J. (1906). *La littérature belge. Le sentiment et les caractères nationaux dans la littérature française de Belgique*. Bruxelles: Dewit.
Burniaux, R. & Frickx R. (1973). *La littérature belge d'expression française*. Paris: PUF.
Charlier, G. (1938). *Les lettres françaises de Belgique. Esquisse historique*. Bruxelles: Renaissance du livre.
Charlier, G. & Hanse, J. (1958). *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Bruxelles: Renaissance du livre.
Chot, J. & Dethier, R. (1910). *Histoire des lettres françaises de Belgique depuis le moyen âge jusqu'à nos jours*. Charleroi: Hallet.
[collectif, s.n.] (1908). *Anthologie des écrivains belges de langue française : Georges Eekhoud*. Bruxelles: Éditions de l'Association des écrivains belges / Dechenne et Cie.
Denis, B. & Klinkenberg, J.-M. (2005). *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles: Labor.
Frickx, R. & Klinkenberg, J.-M. (1980). *La littérature française de Belgique : textes et travaux*. Paris: Nathan.
Frickx, R. & Muno, J. (1979). *Littérature française de Belgique*. Sherbrooke: Naaman.

Frickx, R., Trousson, R., Berg, C. & Nachtergaele, V. (1988). *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres. Tome I : le roman*. Paris: Duculot.
Gauchez, M. (1922). *Histoire des lettres françaises de Belgique des origines à nos jours*. Bruxelles: Renaissance d'Occident.
Gauchez, M. (1943). *Cours de littérature française de Belgique*. Bruxelles: Etoile.
[Collectif] (1913). Georges Eekhoud. *La société nouvelle, revue internationale, 19*(6).
Goemans, L. (1932). *La littérature française de Belgique*. Paris: Hatier.
Hamelius, P. (1921). *Introduction à la littérature française et flamande de Belgique*. Bruxelles: Office de la publicité.
Hanlet, C. (1946). *Les écrivains belges contemporains de langue française*. Liège: Dessain.
Krains, H. (1907). Georges Eekhoud. *La Belgique artistique et littéraire*, *2*, 201-214. – rééd. (1930). In *Portraits d'écrivains belges*. Liège: Thone et (1972). In *Galerie des portraits* (t. 2, pp. 283-312). Bruxelles: Académie royale.
Liebrecht, H. (1909). *Histoire de la littérature belge d'expression française*. Bruxelles: Vanderlinden.
Liebrecht, H. & Rency, G. (1926). *Histoire illustrée de la littérature belge de langue française (des origines à 1925)*. Bruxelles: Vanderlinden.
Poincaré, R. (1908). La littérature belge d'expression française. *La grande revue*, *10 mai 1908*. Paris: Jean et Berger.
Potvin, C. (1870). Aperçu général de l'histoire des lettres en Belgique. In *Nos premiers siècles littéraires* (t. 1, pp. 3-24). Bruxelles: Lacroix, Verboeckhoven et Cie.
Quaghebeur, M. (1998). *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*. Bruxelles: Labor.
Quaghebeur, M. (2006). *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel*. Bruxelles: Racine.
Rency, G. (1905). Chronique littéraire. *L'Art moderne*, *25*(6), 43-44.

Critique

Aron, P. (1982). Structures et significations idéologiques de l'œuvre romanesque de Georges Eekhoud (1854-1927). *Réseaux*, *39-40,* 3-18.
Berg, C. (1990). Le déficit symbolique : la littérature française face au mouvement flamand en Belgique au XIX^{e} siècle. In H. Felten & H. J. Lope (Eds.), *Literatur im französischsprachigen Belgien*. Francfort/Main: Lang.
Berg, C. (2013). Conscience en de Belgische nationale literatuur. *Verslagen en mededelingen van de KANTL, 123*(2-3), 139-154.
Berg, C. (2016). Een kwestie van intensiteit : Georges Eekhoud en Hendrik Conscience. In K. Humbeeck, K. Absilis & J. Wijermars (Eds.), *De grote onleesbare : Hendrik Conscience herdacht* (pp. 175-194). Gand: Academia Press.
Bladel, M. (1922). *L'œuvre de Georges Eekhoud*. Bruxelles: Renaissance d'Occident.
Brogniez, L. (2007). 'Nés peintres' : la 'prédestination merveilleuse' des écrivains belges. In N. Aubert, P.-P. Fraiture & P. McGuinness (Eds.), *La Belgique entre deux siècles. Laboratoire de la modernité, 1880-1914* (pp. 85-106). Oxford: Peter Lang.
Chavasse, P. (2006). Martyrologe d'un genre nouveau : le dénouement d'*Escal-Vigor* de Georges Eekhoud. *Nineteenth-Century French Studies*, *34*(3-4), 371-386.
Deladoes, J. (1956). *Georges Eekhoud romancier*. Bruxelles: Goemaere.
Detemmerman, J. (1984). Le procès d'*Escal-Vigor*. *Revue de l'Université de Bruxelles, 4/5 (Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique)*, 141-169.
De Vuyst, K. (2014). *Escal-Vigor*, een outing avant la lettre. In *Escal-Vigor. Vertaald uit het Frans en van een nawoord voorzien door: Katelijne De Vuyst* (pp. 213-236). Utrecht: Ijzer.
De Vuyst, K. (2015). *Escal-Vigor* van Georges Eekhoud, een pleidooi. Récupéré de http://vertaalverhaal.nl/wp-content/uploads/2015/06/Escal-Vigor-Katelijne-De-Vuyst.pdf
Dozo, B.-O. & Provenzano, F. (2014). *Historiographie de la littérature belge. Une anthologie.* Lyon: ENS Editions.
Georges Eekhoud. Biographie. (s.d.). Bruxelles: Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Consulté le 13 novembre 2018, www.arllfb.be/composition/membres/eekhoud.html
Georges Eekhoud. (s.d.). Consulté le 13 novembre 2018, http://schrijversgewijs.be/schrijvers/eekhoud-george/
[Collectif] (2013). *Georges Eekhoud (1854-1927). Literatuur en engagement / Littérature et engagement / Literature and commitment*. Anvers/Gand: Letterenhuis / fonds Suzan Daniël.
Gonne, M. (2017). *Le Hard Labour de Georges Eekhoud. Traduction et recyclage culturel entre Paris, Bruxelles et Anvers*. Leuven University Press.
Klinkenberg, J.-M. (1981). La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique. *Littérature*, *44*, 33-50.
Klinkenberg, J.-M. (1992). Lectures du *Manifeste du Groupe du Lundi* (1937). *Kölner Schriften zur Romanischen Kultur, 18* (R. Trousson, L. Somville & R. Frickx, Eds.). *Lettres de Belgique. En hommage à Robert Frickx*. 98-124.
Lucien, M. (1999). *Eekhoud le rauque.* Lille: PU du Septentrion.

Mus, F. (2012). La réception du régionalisme dans l'œuvre de Georges Eekhoud. Le cas des *Dernières kermesses*. *Les lettres romanes*, *66(3-4)*, 547-565.
Praetorius, N. [Eugen, W.]. (1900). Georges Eekhoud. Ein Vorwort. *Jahrbuch für Sexualzwischenstufen mit besonderer Berücksichtigung der Homosexualität*, *1900*, 268-277.
Praetorius, N. [Eugen, W.]. (2012a). Georges Eekhoud. Un avant-propos. In M. Lucien & P. Cardon (Eds.), *Georges Eekhoud. Un illustre uraniste* (pp. 9-15). Montpellier: GKC Editions.
Praetorius, N. [Eugen, W.]. (2012b). Le procès de Georges Eekhoud pour son roman *Escal-Vigor*. In M. Lucien & P. Cardon (Eds.), *Georges Eekhoud. Un illustre uraniste* (pp. 43-46). Montpellier: GKC Editions.
Rency, G. (1942). *Georges Eekhoud. L'homme, l'œuvre. Essai critique*. Bruxelles: Office de publicité.
Rosenfeld, M. (2016). '*Escal Vigor*. A novel from the French of George Eekhoud' Comment traduire l''innommable'. In B. Costa & C. Gravet (Eds.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnes* (pp. 25-40). Université de Mons.
Rosenfeld, M. (2017). Gay taboos in Brussels: The literary, journalistic and private debate surrounding Georges Eekhoud's novel *Escal-Vigor*. *Dix-neuf*, *22*(1-2), 98-114.
Simons, L. (1983). Anvers, ville de Henri Conscience ou de Georges Eekhoud ? *Septentrion*, *12(1)*, 2-9.

Kris Peeters

Université d'Anvers
Prinsstraat 13
2000 Antwerpen
Belgique

kris.peeters@uantwerpen.be

Biographie : Kris Peeters est professeur associé au département de traduction et d'interprétation de l'Université d'Anvers (Belgique) où il enseigne la culture et la littérature françaises et l'analyse de textes. Il est membre du groupe de recherche TricS (Translation, Interpreting and intercultural Studies) et Executive Board Member et trésorier du Conseil Européen pour les Langues (celelc.org). Ses recherches, à l'intersection de la théorie bakhtinienne du discours et de la traductologie, portent sur la poétique de la traduction et de la retraduction, en rapport avec le dialogisme, l'hétéroglossie, la traduction du discours indirect (libre), la voix du traducteur.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 32(1) Avril 2020

Parcours grecs de deux écrivains populaires belges : Georges Simenon et Stanislas-André Steeman

Titika Dimitroulia[1] & Loïc Marcou[2]

[1]*Université Aristote de Thessalonique, Grèce*
[2]*EHESS (CETOBaC), France*

The Greek fate of two popular Belgian writers: Georges Simenon and Stanislas-Andre Steeman – *Abstract*

This article aims at analyzing the diffusion in Greece of two important French-speaking Belgian writers of crime fiction, Georges Simenon and Stanislas-André Steeman, through translation. It examines their position in the Modern Greek literary field, according to the sociological model of Pierre Bourdieu as used in the sociology of translation. It focuses on the position of the language, the authors and the translation agents in the target field, taking into account the respective position of the authors in the source and international fields, their relation to the genre and its diverse reception during the 20th century. The article provides information on their translated works published in magazines, newspapers and books, since the 30s' until nowadays, and also some data concerning their film adaptations. It tries to understand their different fate in the Modern Greek field, by studying the modalities of their reception in their source field and internationally, on the one hand, and their interaction with the emerging Greek crime fiction on the other. In this respect, it analyses the authors-translators' positions and strategies and the cultural transfers in the target culture.

Keywords

French-speaking crime fiction, reception, retranslation, Georges Simenon, Stanislas-André Steeman

 DOI:10.17462/para.2020.01.07

1. Introduction

Le but du présent article est de présenter brièvement les réceptions distinctes de l'œuvre populaire de Georges Simenon et celle de Stanislas-André Steeman, ces « deux "géants", non seulement du roman criminel, mais aussi des lettres belges » pour reprendre l'expression de Michel Schepens (2008, p. 149), dans la Grèce des XXe et XXIe siècles. Étiquetés comme écrivains populaires puis comme auteurs de romans policiers, G. Simenon et S.-A. Steeman sont traduits en grec dès l'entre-deux-guerres, dans le cadre de l'engouement du grand public grec[1] pour la littérature populaire, notamment policière, et à la suite de son expansion en Europe et dans le monde. Ce public, nourri des récits de littérature populaire étrangère mais aussi locale – notamment du « roman de bandits » grec[2] – se passionne, au début du XXe siècle, pour les héros de la littérature policière française, tels Fantômas, Arsène Lupin ou Zigomar et même son avatar italien, Za-la-Mort (Artiaga & Flitouris, 2017 ; Dimitroulia, 2017, 2018) –, dont il suit les aventures dans diverses publications (journaux, revues, livres) et sur grand écran. S'inscrivant, comme forme de littérature populaire, dans la grande production culturelle (Bourdieu, 1991, 1992) et considérée comme un pur produit de la culture « médiatique » (Durand, 1999, p. 37), la littérature policière doit sa popularité – en dehors de certains de ses traits structurels comme la sérialité –, à son « intermédialité »[3] qui, dans le cas des deux auteurs ici étudiés, désigne les adaptations de leurs œuvres au cinéma, le changement de support entraînant une médiation narrative importante (Méchoulan, 2003, s.p. ; Artiaga, 2008). Pendant cette période, la littérature policière néo-hellénique est encore en pleine gestation (Filippou, 2018, pp. 27-62) et la littérature française et francophone[4] jouera un rôle majeur dans son émergence : Yannis Maris, de son vrai nom Yannis Tsirimokos (1916-1979), le « père » du roman policier grec, qui apparaît dans les lettres populaires néo-helléniques à partir du milieu des années cinquante, se présente en effet comme un adepte de la littérature policière francophone, notamment de l'œuvre de Georges Simenon (Tonnet, 2007 ; Marcou, 2017a ; Dimitroulia, 2017, p. 71 ; Filippou, 2018, pp. 65-99).

Dans cet article, nous nous efforcerons de présenter les jalons importants de la diffusion en Grèce de l'œuvre de Simenon et Steeman, même si nous sommes conscients du fait que la recension exhaustive des traductions de ces deux auteurs nécessiterait un travail collectif, et

---

[1] Nous mesurons cet engouement à l'aune du nombre d'œuvres populaires publiées en volume, de textes parus dans les journaux et les revues de l'époque, de films policiers projetés dans les salles et des annonces publicitaires insérées dans les journaux grecs. Pour les publications en volume, v. Kassinis, 2013 et Sofronidou, 2016. Pour les parutions en feuilleton dans la presse, nous avons effectué des recherches dans les journaux *Akropolis* [*Ακρόπολις* = Acropole], *Embros* [*Εμπρός* = En avant], *Makedonia* [*Μακεδονία* = Macédoine], *Scrip* [*Σκρίπ*], *Eleftheria* [*Ελευθερία* = Liberté], *Athinaïka Nea* [*Αθηναϊκά Νέα=Les actualités athéniennes*], *Ta Nea* [*Τα Νέα* = Les actualités], *Eleftheron Vima* [*Ελεύθερον Βήμα = La tribune libre*], To *Vima* [*To Βήμα* = La tribune]. Nous avons aussi effectué des recherches dans des revues comme *Ikoyenia* [*Οικογένεια* = Famille], *Theatis* [*Θεατής* = Spectateur], *Bouketo* [*Μπουκέτο* = Bouquet].

[2] Très populaire dans plusieurs pays au XIXe siècle, le « roman de bandits » met en scène des brigands au grand cœur qui ridiculisent les gendarmes et redistribuent les richesses malhonnêtement acquises. Sur le banditisme en Grèce au XIXe siècle, voir Koliopoulos, 1987 ; sur ce genre romanesque qui connaît son apogée dans les lettres populaires néo-helléniques entre 1900 et 1930, voir Dermentzopoulos, 1997 ; sur les autres versions méditerranéennes du genre, voir Artiaga et Flitouris, 2017, p. 131.

[3] L'approche de l'enjeu « intermédial » est très bien résumée par Bélanger qui le situe « entre d'une part la continuité médiatique – comme topos dialogique, interdiscursif, anti-endogène – et la rupture que cette relation de continuité engage dans le média » (2018, p. 4).

[4] Remarquons que la littérature francophone, surtout populaire, ne sera pas perçue comme telle durant longtemps en Grèce – et ailleurs – mais comme faisant partie intégrante de la littérature française.

de plusieurs années[5]. Nous examinerons d'abord brièvement l'hégémonie de la littérature et de la culture françaises en Grèce, ainsi que l'essor de la culture populaire et médiatique francophone de par le monde, comme l'effectue Pinson (2016). Puis nous comparerons au plan quantitatif les traductions en langue grecque de ces deux écrivains[6] ; et nous nous pencherons enfin sur les trajectoires de ces auteurs, qui ont sans doute partie liée avec le processus de traduction en tant que rapport de force entre langues et cultures, genres et auteurs[7].

Notre approche se fondera sur la sociologie de la traduction, notamment l'historiographie de la traduction et l'approche bourdieusienne[8], qui a été utilisée dans l'analyse des littératures nationales, dans l'étude des flux de traductions au sein de la République mondiale des lettres (Casanova, 1999[9]), ainsi que des flux de traductions de la littérature policière (Gouanvic, 2018).

2. La diffusion de littérature française populaire en Grèce à la fin du XIXe et au début du XXe siècle

Née au XIXe siècle, la littérature néo-hellénique se place d'emblée sous l'influence des lettres françaises, une influence très nette dès les Lumières et la Révolution française (Dimitroulia, 2017, 2018 ; Tabaki, 2012). Comme un peu partout dans le monde, la France est en effet considérée dans la Grèce de l'époque comme le pays de la liberté, de la culture et de la littérature : Pascale Casanova présente Paris comme la « capitale littéraire du monde » et comme le « méridien de Greenwich de la littérature mondiale » (2002b, en ligne, s.p. ; 1999, pp. 135-137). Dans le « marché commun littéraire inégal » qui se constitue entre 1750 et 1850 selon Franco Moretti, la littérature romanesque française se diffuse dans tous les pays européens (1998, p. 187). Moretti n'hésite pas, d'ailleurs, à parler d'hégémonie du roman français, surtout dans les pays du Sud et de l'Est européens (1998, p. 184) en comparant sa diffusion, par le vecteur des traductions, à celle du roman anglais à la même période (1998) :

> I am not sure how to explain this supremacy of the French novel. It may be the recoil and *contrapasso* of Britain's growing insularity, that loses touch (relatively speaking) with continental tastes. Then again, French is the language of the educated Europe, and French novels can thus travel faster and farther, occupying cultural niches before their rivals. And finally, the asymmetry may be the result of major morphological differences between the two traditions. But if the explanation is still unclear, the fact itself seems

[5] Pour être complète, cette recension nécessiterait une recherche exhaustive, non seulement dans tous les journaux grecs ayant publié des romans policiers en feuilleton jusque dans les années 70 mais aussi dans toutes les revues parues au cours de la période. Une recherche « intermédiale » serait aussi indispensable, selon nous.

[6] Notre recensement s'appuie sur les bibliographies existantes (Kassinis, 2013 ; Sofronidou, 2016) ; sur les données bibliographiques de la Bibliothèque Nationale de Grèce (journaux numérisés compris) ; sur les données des bibliothèques numériques comme celles de l'Université de Crète (Anemi) et de l'Université de Patras (Pleias). Nous nous appuyons aussi sur les données bibliographiques de la Bibliothèque Municipale de Thessalonique et sur l'archive numérique de journaux du groupe DOL (pour les journaux *Athinaïka Nea, Ta Nea, Eleftheron Vima, To Vima*). Enfin, nous avons effectué une recherche auprès de bouquinistes athéniens, chez qui nous avons trouvé des ouvrages non recensés à ce jour.

[7] Rappelons que la traduction dépend des langues impliquées, de l'auteur et du traducteur (Casanova 2002a, p. 9), des genres et de leurs hiérarchies dans le champ littéraire pendant une époque, de la structure des champs sources et cibles (Gouanvic, 2007, p. 82).

[8] Pour les rapports entre l'historiographie et la sociologie de la traduction, voir Chesterman, 2006, pp. 14-15.

[9] Dans son ouvrage *La Culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord de 1760 à la veille de la Seconde Guerre mondiale*, G. Pinson, tout en soulignant sa volonté de « penser une histoire littéraire envisagée au prisme du médiatique », renvoie à *La République mondiale des lettres* de P. Casanova comme source d'inspiration et ce, malgré des différences d'approche (2016, p. 3).

> to me unmistakable; and not by chance, when American films and television invaded the European market (exactly like Dumas and *confrères* a century ago), French culture launched a sort of crusade against them. Wonderful thing, symbolic hegemony; and no one gives it up without a struggle. (p. 185)

Dans le dernier quart du XIXe siècle, les revues et journaux grecs publient ainsi maints romans feuilletons français, pour la plupart des récits romantiques et populaires. Ce « déluge » de romans français (Denissi, 1995) suscite alors des réactions très vives auprès de l'intelligentsia grecque. Dans son livre sur la paralittérature dans la Grèce du XIXe siècle, l'universitaire grec Panayiotis Moullas recense ces réactions : les romans sont accusés « de corrompre les mœurs[10], de déchaîner les passions, d'encourager la luxure, l'irrévérence, voire la thanatophilie », ainsi que de pervertir l'imagination, surtout des jeunes gens et des femmes (2007, pp. 110-113). Or il existe de plus en plus de défenseurs des « bons » romans, des romans « plus vrais que la vérité », comme les présente l'auteur et éminent critique grec Grigorios Xenopoulos (1867-1951), comparés aux romans « les plus faux du monde, qu'aiment les écoliers et les femmes », à savoir les romans populaires violents et sentimentaux (*Efimeris* [*Εφημερίς* = Journal], 27.6.1890, p. 1 ; repris dans Xenopoulos, 2002, p. 101 et cité par Moullas, 2007, p. 124) :

> Chez nous […], le mot *roman* fait jaillir devant les yeux de nos lecteurs, non seulement des lecteurs ordinaires, mais aussi des scientifiques et des médecins légistes, le nom horrible de Ponson du Terrail. Ce nom est synonyme d'aventures sanglantes, de meurtres, de violences et de monstruosités sociales.

Cette réaction de rejet envers la littérature populaire, qu'elle soit originale ou traduite, est fréquente dans plusieurs pays – la littérature populaire étant souvent même placée « sous surveillance » (Bianchi & Zanetti, 2018). Pourtant, elle n'empêche pas, au tournant du XXe siècle, la diffusion de la littérature populaire, notamment policière, en Grèce et dans les communautés hellénophones de l'étranger (Kassinis, 2013 ; Denissi, 1995). Dès les premières décennies du nouveau siècle, la littérature policière française connaît en effet un vif succès en Grèce, grâce aux personnages de reporters-enquêteurs comme le Rouletabille de Gaston Leroux, mais aussi avec les héros de Maurice Leblanc, Marcel Allain et Pierre Souvestre ou encore Léon Sazie. Si les revues et journaux grecs publient en feuilleton les aventures d'Arsène Lupin, Fantômas et Zigomar, ils assurent en outre la promotion de leurs adaptations cinématographiques à côté de la production anglo-américaine, qui fait une percée dans la Grèce de l'époque (Dimitroulia, 2017, 2018).

Après cette première apparition, la diffusion de la littérature policière se poursuit dans la Grèce de l'entre-deux-guerres grâce à une multitude de vecteurs : des revues familiales et littéraires comme *Bouketo* (1924-1946), *Ikoyenia* (1927-1935), *Theatis* (1925-1946) ; des revues policières comme *Maska* [*Μάσκα =Masque*] et *Mystirion* [*Μυστήριον = Mystère*], qui naissent toutes deux en octobre 1935 sur le modèle des revues *pulp* américaines (Tonnet, 2007 ; Dimitroulia, 2017 ; Marcou, 2017b) ; des journaux grecs, qui publient des romans policiers français en feuilleton ; des films adaptés de ces mêmes récits, qui ne tardent pas à être projetés dans les salles obscures athéniennes ; des ciné-romans, tels *Judex* [*Ζούντεξ*] (1917) ou *Ravengar* [*Ραβεγκάρ*] (1922), très tôt traduits en langue grecque (Dimitroulia, 2017, p. 89). La multiplicité de ces vecteurs, autrement dit ce « nomadisme des supports » (Artiaga, 2008, p. 8), assure la pénétration de la culture populaire française auprès du grand public grec. L'influence de la littérature policière française sur la production populaire néo-hellénique est

[10] Rappelons le scandale suscité en Grèce par la publication du roman *Nana* [*Ναvά*] d'Émile Zola : la publication du roman débute le 11 novembre 1879 dans le journal *Rabagas* [*Ραμπαγάς*], dans la traduction de Flox – alias Dimitris Kambouroglou –, mais elle est suspendue le 6 décembre de la même année car elle suscite un déluge de réactions indignées (Spiridopoulou, 2015).

telle qu'elle crée des cas d'hybridité intéressants : ainsi, des brigands grecs sont comparés dans la presse athénienne à Zigomar (Dimitroulia, 2017, p. 16) ; quant au personnage de Fantômas, qui connaît son avatar sous la forme du « Fantômas athénien[11] », il apparaît dans le roman de bandits grecs et il fait même son entrée dans les dictionnaires (Artiaga & Flitouris, 2017, p. 133 ; Dimitroulia, 2017, pp. 86 et 89).

3. La primo-diffusion de l'œuvre de Simenon et Steeman dans la Grèce de l'entre-deux-guerres et pendant la Seconde Guerre mondiale

C'est dans ce contexte favorable à la diffusion de la littérature populaire française que Simenon et Steeman font leur apparition en traduction grecque dans l'une des revues littéraires et familiales les plus célèbres de la Grèce de l'entre-deux-guerres : la revue *Bouketo*[12]. Rappelons que ce périodique hebdomadaire illustré, qui paraît en Grèce et qui est aussi diffusé dans les communautés hellénophones de l'étranger, publie tant des textes littéraires que des récits populaires, surtout des textes français : Alexandre Dumas père est de loin l'auteur le plus représenté, devant Michel Zévaco, Paul Féval et Gaston Leroux, entre autres. La plupart du temps, cette revue ne cite pas ses sources, surtout quand il s'agit de récits brefs : dès lors, il s'avère difficile d'identifier le texte étranger, notamment quand un seul extrait est traduit. En outre, les traductions sont très rarement signées – seules figurent des initiales ou des pseudonymes, pratique qui confirme l'invisibilité du traducteur (Venuti, 1995) dans la littérature populaire et médiatique, ainsi que nous le verrons plus loin.

C'est dans cette revue que Georges Simenon, *alias* Georges Sim, fait sa première apparition dans la Grèce de 1927 avec le texte « Âme romantique » [« Ρωμαντική Ψυχή»], traduit par un certain N. Ad. (Marcou, 2017a) et présenté comme un texte littéraire français. C'est l'année où paraît *Le Crime de Psychiko* [*Το Έγκλημα του Ψυχικού*] de Paul Nirvanas, un texte souvent considéré comme l'un des tout premiers romans policiers grecs en dépit de sa dimension parodique[13]. En 1934, trois autres textes de Simenon sont publiés en traduction dans la revue *Bouketo* : « La baguette de Wegam » [«Η μπαγκέττα του Βέγκαμ»], « Le mariage de Lassoutière » [«Ο γάμος του Λασουτιέρ»], qui est qualifié de « conte français » et « Les sortilèges des habitants du Périgord (Les mystères de la jungle africaine) » [«Οι μαγείες των ιθαγενών του Περιγκόρ (Τα μυστήρια της αφρικανικής ζούγκλας)»]. Au printemps 1936, soit cinq ans après la naissance du commissaire Maigret, la revue *Bouketo*[14] publie aussi en feuilleton une traduction anonyme du roman *La Tête d'un homme* [*Το κεφάλι ενός ανθρώπου*], paru aux éditions Fayard en 1931. Cette diffusion assez précoce du cinquième récit des aventures du commissaire à la pipe – alors que les quatre premiers volets de la série (*Pietr-Le-Letton*, *Le Charretier de la Providence*, *Monsieur Gallet, décédé* et *Le Pendu de Saint-Pholien*) n'ont pas été traduits entre-

[11] Le récit « Le Fantômas athénien » [« Ο Αθηναίος Φαντομάς »] est publié en feuilleton dans la revue athénienne *Sfaira* [*Σφαίρα* = Sphère] en 1919. Il s'inspire librement des aventures du héros créé par Pierre Souvestre et Marcel Allain.

[12] La revue *Bouketo* est consultable en ligne à l'adresse électronique : http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/mpouketo.

[13] Ce roman a paru en français aux éditions Mirobole sous le titre *Psychiko* (trad. Loïc Marcou, Bordeaux, 2016 ; rééd. 10/18, Paris, 2017).

[14] Un conte de Simenon est aussi publié dans la revue *Bouketo* le 30 avril 1930, sous le titre : «Ένας δίσκος του "Μεφιστοφέλε"» [« Un plateau de " Méphistophélès " »]. Malgré nos recherches, nous ne sommes parvenus à identifier l'original de ce texte.

temps – s'explique peut-être par le fait que ce roman a été porté au grand écran dès 1933 par le réalisateur français Julien Duvivier et que le film a fait carrière en Grèce – il a été projeté en 1934 dans des cinémas athéniens tels que Panathinaia, Iris ou Panellinion[15].

Pour ce qui est de Steeman, notons que son premier texte en traduction grecque – dont nous n'avons pas réussi à identifier l'original[16] – est publié dès 1933 dans la revue *Bouketo*, avec la mention « conte dramatique ». Quant à *Six hommes morts*, « le roman qui installe Steeman dans la carrière du romancier policier » (Lits, 2007, s.p.) et qui lui vaut d'obtenir le grand prix du roman d'aventures en 1931, il n'est traduit qu'en 1943 aux éditions athéniennes Glaros. Notons que le titre grec – *Ο τελευταίος των έξη* – reprend celui du film de Georges Lacombe – *Le Dernier des six* – qui, sorti en septembre 1941, a rencontré un vif succès[17].

Observons aussi qu'au cours de la même période, la production policière néo-hellénique se limite soit à des œuvres qui entremêlent des éléments de la culture populaire grecque avec des modèles importés de l'étranger, soit à un embryon de littérature policière locale (Filippou, 2018, pp. 27-47), soit à des adaptations d'aventures de héros étrangers écrites par les rédacteurs des revues *Maska* et *Mystirion* et d'autres périodiques de moindre envergure (Dimitroulia, 2017, pp. 91-92 ; Marcou, 2017b; Filippou, 2018, pp. 42-43).

4. Simenon et Steeman dans la Grèce de l'après-guerre

Pendant la période qui va de l'immédiat après-guerre à la fin de la dictature des colonels (1967-1974), l'œuvre de Georges Simenon et celle de Stanislas-André Steeman sont massivement diffusées en Grèce. Les romans policiers de ces deux auteurs sont en effet publiés en traduction grecque, sous la forme de feuilletons dans les journaux[18] et en volume chez plusieurs éditeurs athéniens (Anguira, Ekdotiki Typographiki, Ilissos, Lychnari, Pechlivanidis, etc.). Il s'agit généralement d'éditions bon marché, à l'esthétique médiocre, qui suivent les recettes des éditions populaires américaines ou françaises de l'époque. La date de publication en langue grecque n'apparaît pas toujours dans le livre, tout comme le nom du traducteur, qui se trouve souvent réduit à une simple initiale ou un pseudonyme.

C'est le moment où les romans les plus célèbres de Steeman (voir annexe 2) font l'objet de premières traductions et/ou de retraductions. C'est le cas de *Six hommes morts* (1931), qui connaît au moins trois traductions différentes en volume à Athènes. Hormis celle parue aux éditions Glaros en 1943, le texte est en effet publié après-guerre aux éditions Pechlivanidis et

[15] Nos informations sur la projection des films proviennent d'un dépouillement de journaux grecs effectué par nos soins, ainsi que de la recension des programmes des salles athéniennes faite par Fyssas (2013).

[16] Il s'agit d'un court récit intitulé : « La fin d'un roman et… de son romancier » [«Το τέλος ενός μυθιστορήματος και του… συγγραφέως του»].

[17] On sait aussi que le film *Quai des Orfèvres* (1947), qui constitue l'adaptation du roman policier *Légitime Défense* (1942), fut projeté sur les grands écrans grecs en 1949, sous le titre *Sur les quais de la Seine* [Στις Όχθες του Σηκουάνα], alors que le texte de Steeman ne fut pas traduit, à notre connaissance.

[18] Nous recensons, à titre indicatif, le roman de Steeman *Dix-huit fantômes* [*Τα 18 φαντάσματα*], paru dans le journal *Eleftheria* en 1954 ; son roman *Un dans Trois* [*Τρία για ένα*], publié dans le quotidien *Ta Nea* en 1969 ; et son roman, *L'assassin habite au 21* [*Το μυστικό της ομίχλης*], paru dans le même quotidien en 1970. Pour plus de détails, v. l'annexe 2. Quant à Simenon, nous retrouvons son roman *L'homme qui regardait passer les trains* [*Ο ρομαντικός δολοφόνος*], paru dans le journal *Embros*, en 1953-1954 ; *L'Affaire Saint-Fiacre* [*Ποιος είναι ο δολοφόνος*;], publié dans le quotidien *Eleftheria* en 1957. Notons enfin que le quotidien *Ta Nea* publie plusieurs romans de Simenon : *Maigret se trompe* [*Το λάθος*] (1958) ; *Maigret voyage* [*Ανάκρισις μετ' εμποδίων*] (1958) *; L'affaire Saint-Fiacre* [*Η υπόθεσις Σαιν-Φιακρ*] (1961) ; *Maigret et les braves gens* [*Έγκλημα στην οδό Νοτρ-Νταμ*] (1962) ; *Maigret et l'affaire Nahour* [*Μια σφαίρα στην πλάτη*] (1967) ; *Maigret et la Grande Perche* [*Σε αναζήτηση του πτώματος*] (1968) ; *Maigret se fâche* [*Ένα πτώμα στη ντουλάπα*] (1968). Pour plus de détails, v. l'annexe 1 du présent article. Notons que toutes ces traductions sont anonymes.

Anguira[19]. Sur la quatrième de couverture du livre paru aux éditions Pechlivanidis, Steeman est présenté comme « l'un des auteurs les plus connus de la littérature policière française ». Une notice introductive le considère en outre comme un écrivain aussi important que Georges Simenon, Agatha Christie ou Philip (*sic*) Oppenheim. Quant à son roman, il est présenté comme une œuvre authentiquement littéraire et son héros, l'inspecteur Wens, comme un personnage digne de trouver sa place aux côtés de Jules Maigret et d'Hercule Poirot. Or la réception de l'œuvre de Steeman pendant cette période et les multiples traductions de son premier chef-d'œuvre sont sans doute liées au succès que l'auteur rencontre dans plusieurs pays, notamment aux États-Unis, où il est considéré comme l'un des plus grands écrivains policiers non anglophones et comme un auteur de romans policiers dits classiques (Huftier, 2006, p. 20). La réception positive du premier chef d'œuvre de Steeman a aussi partie liée, en Grèce, avec les multiples adaptations « transmédiatiques » de ce roman (Lits, 2007, s.p.). De manière générale, notons que la popularité de ce texte s'explique par les rapports de force entre le centre et la périphérie dans le champ de la littérature populaire (Casanova, 2002a) : la consécration des auteurs et des œuvres en Grèce va en effet de pair avec celle qu'ils rencontrent en France et aux États-Unis. Observons enfin que les diverses adaptations cinématographiques de ce roman le rendent populaire auprès d'un public encore plus large que celui des seuls amateurs de littérature policière.

Si l'œuvre de Steeman rencontre un vif succès international de 1930 à 1960 (Huftier, 2006, p. 189), force est d'observer que la production policière de Simenon est bien plus représentée en Grèce, de la fin des années 50 à la fin des années 70. Ce constat s'explique par plusieurs facteurs : par la production prolifique du créateur du commissaire Maigret et les nombreuses adaptations cinématographiques de ses romans ; par la place qu'occupe Simenon dans le champ littéraire francophone, où il est accepté comme un auteur de la production littéraire restreinte ; par son rayonnement international, alors que Steeman apparaît comme le représentant d'une « littérature policière spécifiquement belge » (Narcejac, 1947, p. 193) qui ne trouve pas vraiment sa place à l'étranger et qui tombe plutôt aujourd'hui dans l'oubli (Huftier, 2006, pp. 191-196) ; par la dimension sociale des récits de Simenon, qui parvient à l'évidence à toucher le grand public grec. Ainsi, nombre de ses romans paraissent en traduction dans la célèbre collection policière des éditions Pechlivanidis (voir annexe 1), dès le milieu des années 50. Parmi ces récits, figurent les romans les plus connus de la série du commissaire Maigret : ceux adaptés au cinéma comme *Le Chien jaune* (1931) [*Ο κίτρινος σκύλος*] et certains de ceux rédigés par l'auteur pendant son séjour en Amérique du nord (1945-1955) : *Mon ami Maigret* (1949) [*Έγκλημα στο Πορκερόλ*], *Le Revolver de Maigret* (1952) [*Το ρεβόλβερ του Μαιγκρέ*], *Maigret a peur* (1953) [*Ο Μαιγκρέ φοβάται*]. Parmi les livres de Simenon parus en traduction grecque de la fin des années 50 à la fin des années 70, on trouve aussi deux « romans durs »[20], très tôt adaptés au cinéma en France : *Le Voyageur de la Toussaint* (1941) [*Παράξενος Ταξιδιώτης*, années 50] et *Lettre à mon juge* (1947) [*Γράμμα στον ανακριτή μου*, années 50].

[19] Notons que d'autres romans de Steeman paraissent dans la Grèce de l'après-guerre et, puis, de la junte des colonels. C'est le cas de *Poker d'enfer* (1955) [*Παιχνίδι του θανάτου. Μια παρτίδα πόκερ*], qui paraît aux éditions Pechlivanidis dans les années 60 ; et de *L'Ennemi sans visage* (1934) [*Ένας εχθρός χωρίς πρόσωπο*], publié aux éditions Olkos en 1973. Voir l'annexe 2 du présent article.

[20] Dans ses 117 « romans durs » ou « romans-romans » – selon l'expression de l'auteur – parus entre 1931 et 1972, Simenon dépeint un monde sombre, où il n'est de place ni pour Maigret ni pour la justice que celui-ci incarne ; de fait, les codes du roman policier sont plutôt abandonnés. Simenon lui-même considérait ces romans comme les échantillons les plus représentatifs de son art.

Notons aussi que la diffusion en Grèce de l'œuvre policière de Simenon n'est pas assurée que par les seules éditions Pechlivanidis et que d'autres éditeurs populaires prennent le relais. Ainsi, les éditions Ekdotiki Typographiki publie entre 1969 et 1970 huit traductions de romans de la série des Maigret, dont six traduits par l'écrivain Dimitris Yannoukakis (1899-1974). Sur la jaquette de *L'Ami d'enfance de Maigret* (1968) [*Ο παιδικός φίλος του Μαιγκρέ*, 1969], le premier volume de la série publiée par Ekdotiki Typographiki, on peut d'ailleurs lire en traduction grecque un petit texte de Simenon qui rend hommage à son public. Voici sa rétrotraduction en français :

> L'édition de mes romans en Grèce, exclusivement grâce à Ekdotiki Typographiki, société sœur du grand journal du soir *I Vradyni*, qui m'honore depuis des années par ses articles, me donne l'occasion d'adresser au public grec un salut cordial et chaleureux. Même si mes livres ont déjà été traduits en quarante-deux langues et publiés dans trente-et-un pays avec un franc succès, je suis ravi de voir qu'ils vont être largement diffusés dans votre beau pays, berceau de l'esprit et de la civilisation.

Enfin, au cours de la même période, on trouve dans les grands journaux grecs maintes références à Simenon – sur la base d'articles publiés dans des journaux français ou francophones –, alors que Steeman ne fait l'objet pour sa part que de simples mentions. Ce constat doit être associé, non seulement à la reconnaissance internationale du créateur du commissaire Maigret, mais aussi à la place centrale que Simenon occupe dans le champ de la littérature populaire francophone. Comme le rappelle Gouanvic (2007, p. 82) :

> Une traduction relèvera du champ auquel est lié le texte à traduire […]. Les enjeux que connaissent les traductions sont ceux de ces champs cibles, mais ce sont ceux aussi des champs sources, dont certains traits se communiquent aux champs cibles par la traduction. Le texte cible tire de sa double appartenance traductive des caractéristiques essentielles de la traduction.

Pour le cas précis de la Grèce, le succès rencontré par Simenon est surtout dû au fait qu'il est très tôt reconnu comme un maître du genre par l'auteur populaire Yannis Maris, le « père fondateur » de la littérature policière grecque. Ce dernier ne se contente pas, d'ailleurs, de publier plusieurs romans policiers de l'auteur belge dans la collection du « livre policier de poche » des éditions Pechlivanidis, dont il est à l'évidence le directeur (Filippou, 2018, p. 129). Il l'utilise aussi comme modèle au sein de sa propre production populaire, dans le cadre d'un transfert culturel intéressant : Maris construit en effet le personnage récurrent de son œuvre policière, le commissaire Békas, sur le modèle du commissaire Maigret, bien que les deux policiers évoluent dans des milieux différents (Marcou, 2016, 2017b). Si Maris n'a jamais avoué explicitement l'influence de Maigret sur la création de son héros, son œuvre est malgré tout parsemée d'indices qui mettent en exergue ce dialogue intertextuel. Ainsi, le commissaire Bekas possède le même physique que Maigret ; il mène la même vie familiale simple ; il possède la même éthique, mais aussi la même perspicacité (Marcou, 2016, pp. 106-107). Maris souligne d'ailleurs au moins une fois les similitudes entre ces deux héros. Ainsi, dans son roman *Un été dangereux*, un personnage nommé Asklipios déclare à l'avocate le soupçonnant d'être un assassin : « Chère Madame, ne comprenez-vous donc pas que nous devenons ridicules ? […] Cela fait un bout de temps que nous parlons comme des personnages de romans policiers, avec vous dans le rôle du commissaire Maigret et moi dans celui du malfaiteur tentant de s'enfuir » (Marcou, 2016, p. 106). Le fait que l'on retrouve des caractéristiques du policier parisien dans ceux du commissaire grec – rappelons que Maris a parfois été accusé d'avoir plagié Simenon (Prevelaki, 1992, p. 96, cité par Marcou, 2016) – constitue l'une des preuves les plus éclatantes du succès connu par l'œuvre sérielle de l'écrivain belge en Grèce.

Observons cependant que Maris et Simenon seront longtemps marginalisés par l'institution littéraire grecque, qui considère la littérature policière comme une des multiples formes de la paralittérature (Filippou, 2018, p. 286) et qu'il faudra attendre un changement de paradigme, apparu au milieu des années 90, pour que ces deux auteurs commencent enfin à être reconnus par l'institution littéraire néo-hellénique[21]. C'est le moment où « la noire » accède au statut de « la blanche », non seulement en Grèce mais aussi dans d'autres pays (Lits, 2015 ; Dimitroulia, 2017 et 2018). La nouvelle littérature policière entre alors dans le champ littéraire néo-hellénique et se crée une généalogie avec Yannis Maris pour « père fondateur » et, à travers lui, Georges Simenon comme maître incontesté.

C'est aussi le moment où Simenon que Steeman sont enfin reconnus en Grèce comme des écrivains belges francophones. Longtemps considérés comme des auteurs français, pour des raisons liées à la structure de la littérature belge et à sa position dans le champ européen et international – que Klinkenberg (1981) et Bourdieu (1985) ont bien analysées –, ils revendiquent leur belgitude grâce aux changements intervenus dans le champ littéraire belge et sa réception plurielle (De Geest & Meylaerts, 2004) et à cette même valorisation de la littérature policière en Grèce et dans le monde entier.

C'est dans ce contexte que le critique littéraire grec Christos Papaghéorgiou effectue en 1988 une première recension des œuvres de Simenon traduites en langue grecque dans la revue *Diavazo* [*Διαβάζω = Lire*] (pp. 65-66) et identifie cinquante-cinq récits de Simenon publiés en volumes, depuis la fin des années 50. À la même période, plusieurs maisons d'édition importantes commencent à retraduire des classiques de la littérature policière dans des collections plus soignées – une tendance commune encore à plusieurs pays, dont la France (Lits, 1999, pp. 67-68 ; Levet, 2015). Dans les années 2000, les éditions athéniennes Agra se lancent ainsi dans la traduction de plusieurs romans policiers de Simenon en Grèce – que ce soient des « romans durs », comme *La Fuite de Monsieur Monde* (1945) [*Η φυγή του κυρίου Μοντ*, 2012] et *Le Petit Homme d'Arkhangelsk* (1956) [*Ο ανθρωπάκος από το Αρχαγγέλσκ*, 2009] ou des romans de la série du commissaire Maigret, comme *Maigret à New-York* (1947) [*Ο Μαιγκρέ στη Νέα Υόρκη*, 2002] et *Maigret et le corps sans tête* (1955) [*Ο Μαιγκρέ και το ακέφαλο πτώμα*, 2006]. Le personnage sériel inventé par l'auteur belge connaît alors la consécration : faire partie intégrante du patrimoine littéraire mondial publié en Grèce et entrer, aux côtés de Yannis Maris, dans le *Dictionnaire de la littérature néo-hellénique* (Kouzeli, Meraklis, Mitsakis, Puchner & Ziras, 2007).

Dans le même temps, force est de constater que Steeman est presque oublié en Grèce : ses récits policiers traduits en grec ne sont pas réédités. Seul un de ses romans, *Le Dernier des six*, continue à être adapté aujourd'hui en version radiophonique[22].

5. Traduction, retraduction, consécration

La littérature policière en tant que genre populaire, voire « dominé » jusqu'aux années 90, a conditionné l'attitude de la traductologie à son égard. Si l'on en croit la théoricienne allemande de la traduction Katarina Reiss, la littérature populaire comporte en bloc des textes informatifs et non expressifs :

> À l'inverse et en dépit de leur piètre qualité, les *romans de gare* sont, de par leur forme, des textes littéraires ; il n'y a cependant pas lieu de les considérer comme des textes expressifs pour ce qui est de la méthode de traduction et de la critique des traductions :

[21] Notons que cette consécration est encore souvent remise en question, si l'on croit le journaliste et universitaire grec Nikos Bakounakis (*To Vima,* 25.11.2008).

[22] Voir le lien électronique de l'émission : www.ert.gr/ert-protaseis/o-telefteos-ton-6-tou-stanislas-stiman-sto-trito/.

> par des récits qui séduisent les foules, ces romans remportent un succès commercial qui se manifeste aussi par le nombre de traductions qui en sont faites. Or la qualité esthétique – en général extrêmement modeste – de ce genre d'écrits n'étant pas la préoccupation majeure du lecteur, on ne saurait exiger du traducteur qu'il consacre davantage de temps à ses éléments formels. [….]
>
> Il faut, même si le texte en cause a été désigné par un terme trop noble, que l'analyse soit faite indépendamment du genre littéraire déclaré. C'est ainsi que l'ensemble de la littérature populaire prendra rang parmi les textes informatifs, car les préoccupations esthétiques et les éléments formels en sont absents, ou n'apparaissent que sous forme de clichés. La littérature populaire est axée sur le contenu (c'est-à-dire sur l'information), quand bien même on y fournit (et qu'on y cherche) une information non authentique, car fictive. (1971 [2002], pp. 42-43 et pp. 52-53)

La conception de la littérature populaire en tant que genre paralittéraire mineur défini par Reiss – conformément à la distinction bourdieusienne entre littérature de production restreinte et littérature de grande production – ne peut pas s'appliquer à la littérature policière actuelle, à une période où celle-ci accède au statut de littérature mondiale et à un moment où ses auteurs et ses œuvres sont évalués individuellement. Dans le cas de Simenon, le statut littéraire de son œuvre, pleinement reconnu aujourd'hui dans le champ francophone et international, annule ce clivage entre texte littéraire expressif et texte paralittéraire informatif. Si l'on croit Huftier, les qualités narratives et stylistiques de Steeman seraient en effet en passe d'être reconnues (2006). Néanmoins, les premières traductions grecques de romans policiers, dont les récits de Simenon et ce, malgré sa valorisation assez précoce dans le champ littéraire francophone, semblent souligner la conception de la littérature policière comme genre dominé. On sait en effet que, pendant la première moitié du XXe siècle, les traducteurs grecs travaillaient souvent de manière hâtive, les éditeurs grecs ne se souciant guère de la qualité de la traduction – certains romans policiers paraissaient même avec d'importantes coupures. Bien sûr, ces manipulations ne caractérisent pas seulement le champ grec : ce fut aussi le cas de la célèbre « Série Noire » dirigée par Marcel Duhamel (Rolls, Sitbon & Vuaille-Barcan, 2016, s.p.) :

> Les traductions de la Série Noire et peut-être celles de Duhamel lui-même, étaient des adaptations très libres, en raison du manque de considération accordée au genre, des restrictions en termes de nombre de pages ou de règles plus ou moins tacites sur les coupes acceptables pour donner la primauté à l'action. (Rolls, Sitbon & Vuaille-Barcan, 2016, s.p.)

En Grèce, d'autres pratiques de manipulation étaient aussi valables dans l'entre-deux-guerres, comme la pseudo-traduction : sous la pression exercée par le grand public grec, les rédacteurs de plusieurs revues policières écrivaient des textes originaux en se plaçant sous l'*auctoritas* d'un auteur étranger, le plus souvent américain et français – c'est le cas de Yiorgos Tsoukalas, traducteur de Steeman (Tonnet, 2007 ; Marcou, 2017b ; Dimitroulia, 2017). C'est seulement à partir des années 60 que des romans entiers commencent à être publiés en traduction grecque, la qualité de la traduction dépendant encore totalement de l'habitus du traducteur.

Pour ce qui concerne Steeman, nous connaissons – pour le moment, du moins – quatre traducteurs de ses livres : Yiorgos Tsoukalas, qui traduit le roman *Six hommes morts* sous le titre *Le Dernier des six* aux éditions Anguira ; Stella Vourdoumba, qui traduit *L'Assassin habite au 21* aux éditions Lychnari, sous le titre *Triple piège* [*Τριπλή παγίδα*] ; Ioanna Tropaiati, qui traduit *Six Hommes morts* ainsi que *Poker d'enfer* aux éditions Pechlivanidis ; et Elli Anghellou, qui

traduit *L'Ennemi sans visage* aux éditions Olkos. La première traduction du roman *Le Dernier des six* est anonyme, tout comme la réédition des *Six hommes morts* dans la traduction de Tropaiati chez Pechlivanidis.

Présentons brièvement les différents traducteurs de Steeman. Yiorgos Tsoukalas (1903-1974), se considérait avant tout comme un poète. Il était impliqué dans la diffusion de la littérature populaire comme éditeur, auteur et traducteur prolifique, et signait souvent ses traductions et ses propres textes de pseudonymes étrangers (Georges Potier, Joseph Kessel, Joe Jones, etc.). Tout en travaillant pour plusieurs revues et tout en écrivant ses propres livres, Tsoukalas adapte et traduit à partir de l'entre-deux-guerres des récits policiers dans des revues populaires et transpose en grec plusieurs romans policiers dans les années 50 et 60 – il avait même créé sa propre maison d'edition Peripeteia [Περίπέτεια = Aventure] et une revue au même titre. Ainsi, il traduit des auteurs russes comme Lermontov, Gogol, Pouchkine et Tourgueniev, des auteurs français de la production restreinte, comme Denis Diderot, Prosper Mérimée, Lamartine, mais aussi des auteurs populaires de genres divers, comme Georges Ohnet, J.-H. Rosny aîné, Michel Zévaco, Herbert George Wells, Bram Stoker. Il a adapté et traduit plusieurs romans de Jules Verne, *Les trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas, ainsi que nombre d'auteurs de jeunesse célèbres (Louisa May Alcott, Eleanor Porter, Harriet L. Smith, Elisabeth Borton, Pierre Jules Stahl, Pamela L. Travers, etc.), et des recueils de contes. Ses œuvres de jeunesse et ses traductions continuent à être réédités de nos jours. Mais ce n'est pas le cas pour ses traductions de romans policiers.

D'après le témoignage de l'éditeur Costas Govostis, dont la maison d'édition avait publié, du temps de son grand-père et de son père, plusieurs traductions de Stella Vourdoumba, celle-ci était une très bonne traductrice littéraire. Plurilingue, elle a traduit plusieurs romans de Charles Exbrayat, *Le Pont des soupirs* de Michel Zévaco, des ouvrages de Georges Ohnet, Alexandre Dumas, Bram Stoker, mais aussi d'Henri Barbusse, Émile Zola, Jean-Jacques Rousseau, Edmondo de Amicis, Erich Maria Remarque, Thomas Man, Léon Tolstoï, Fiodor Dostoïevski, Maxim Gorki, Perl Buck, Somerset Maugham, Ernest Hemingway, entre autres auteurs classiques. Traductrice prolifique, elle a aussi traduit, surtout dans les années 60-70, plusieurs romans policiers anglo-américains (Dashiell Hammet, Mignon Eberhart, William Irish, Henry Kane, Agatha Christie, Leslie Charteries etc.), ainsi que des romans sentimentaux de Barbara Cartland dans les années 80.

Ioanna Tropaiati, qui a aussi traduit le roman de Georges Simenon *Un crime en Hollande,* n'a traduit, de 1950 à 1970, que quelques œuvres de littérature policière et de littérature de jeunesse[23]: ainsi, une adaptation jeunesse des *Misérables* de Victor Hugo et des livres d'Odette Ferry, d'André Fernez, d'Augusta Seaman. Enfin, Elli Anghellou a traduit depuis la fin des années 60 jusqu'à la fin des années 80 des romans de J.-H. Rosny aîné et d'Anne Hébert et nombre d'essais de la collection « La vie quotidienne », parus aux éditions Hachette. En collaboration avec Yannis Anghellou, elle a aussi traduit Émile Zola, Jules Verne et Marcel Proust.

Si l'on suit le parcours de ces quatre traducteurs, on constate que seuls Tsoukalas et Vourdoumba traduisent des œuvres de littérature populaire de tout genre mais aussi des auteurs classiques. Cependant, seul Tsoukalas trouve sa place dans le *Dictionnaire de la Littérature Néohellénique* (Kouzeli, Meraklis, Mitsakis, Puchner & Ziras, 2007, p. 2220-1)*,* ce qui confirme l'invisibilité du traducteur dans le champ de la grande production, comme dans celui de la production restreinte. Tropaiati est la seule à n'avoir aucune expérience en matière de traduction littéraire en dehors des genres mineurs et Anghellou n'a traduit des œuvres classiques qu'en collaboration.

[23] Pour la place dominée de la littérature de jeunesse et de ses traductions, voir Pederzoli, 2012.

Examinons succinctement les traductions des romans les plus populaires de Steeman : *Le Dernier des six* (*Six hommes morts*) et *L'Assassin habite au 21.* Si l'on compare la traduction du *Dernier des six* de Yiorgos Tsoukalas à celle d'Ioanna Tropaiati, on constate que le premier intervient beaucoup plus radicalement dans le texte que la seconde, en omettant des mots, des phrases, des passages entiers, tout en restituant parfaitement le registre des dialogues. Ainsi, dans l'incipit du roman, l'expression « mon vieux » est rendue par Tropaiati par « καλέ μου φίλε » (« mon bon ami »). De son côté, Tsoukalas traduit « mon vieux » par « παλιόφιλε » (mon vieil ami), en rendant bien mieux le registre très familier mais aussi le contenu de l'expression, qu'il traduit un peu plus loin de façon différente, « τρελούλιακα» (« petit fou »), en s'éloignant de l'original pour souligner la tendresse éprouvée par Senterre à l'égard de Perlonjour.

Or, Tsoukalas omet ou change des éléments dans la description de Perlonjour au début du premier chapitre, ce qui peut s'expliquer par la hâte et/ou par une négligence qu'il considère comme légitime, conformément aux pratiques de traduction du roman policier durant des années, mais aussi par rapport à sa qualité d'auteur, qui lui permet de réécrire librement le texte. Ainsi, il ne traduit pas l'adjectif « indociles » pour décrire les cheveux de Perlonjour ; il évoque un « front lisse » au lieu d'un « front têtu » ; il omet le bleu de ses yeux, ainsi que l'expression : « cet air boudeur, renfrogné, propre à décourager les meilleures volontés ». De même, au début du chapitre 3, il omet des passages entiers : ainsi, l'anecdote du maître d'hôtel et de la radio, des bijoux de la femme et d'autres éléments dans la description de sa robe et plusieurs comparaisons dans des passages lyriques disparaissent complètement du récit. En revanche, Tropaiati, une traductrice beaucoup moins expérimentée que Tsoukalas, restitue entièrement l'original, en essayant de rendre justice à Steeman, tant sur le plan narratif que stylistique. On ne peut que penser que Tropaiati reste plus près du texte original par un respect à son égard que Tsoukalas, en tant qu'auteur impliqué pleinement dans la réécriture des récits populaires, ne partage point.

Dans la traduction de *L'Assassin habite au 21* de Stella Vourdoumba, une traduction en principe complète, on relève d'emblée des changements au niveau des titres des chapitres. Ainsi, le « Prologue » de Steeman devient un « Décor sanglant » ; de plus, le titre du premier chapitre, « Henry Beecham se fâche », est changé en « L'Assassin habite au 21 » ; le titre du troisième chapitre « 21, Russel Square » se transforme en « Le jardin des oiseaux étranges», etc. Les notes de Steeman, expliquant les passages en anglais insérés dans son texte, ne sont pas reprises dans la traduction : ces passages sont traduits et certains choix dans leur traduction présentent un intérêt particulier. Ainsi, dans le premier chapitre, le mot *cop* – « policier » –, utilisé comme une injure par l'homme ivre perché sur l'arbre, n'apparaît pas du tout sous la plume de Vourdoumba, qui évoque un « sale mouchard » (βρωμοσπιούνο) au lieu d'un « *blooming cop* » (« espèce de sale flic » d'après la note de Steeman) : devrait-on peut-être expliquer ce choix par les conditions historiques de la Dictature des colonels, qui ne permettaient pas les allusions péjoratives aux forces de l'ordre, même dans les romans policiers ?

Quant à Simenon, ses traducteurs les plus productifs à partir des années 50 sont Athina Tsirimokou, Eva Andréadi, qui signe aussi ses traductions d'Eva Andréadi-Pournara (*L'Inspecteur cadavre* par exemple), et Dimitris Yannoukakis (1899-1974). Nous considérons Athina Tsirimokou, comme une traductrice occasionnelle de Simenon[24]. Quant à Eva Andréadi, les informations sur elle nous manquent. Nous savons seulement qu'elle traduit au début des années 70 neuf livres de Simenon, pour la collection Viper des éditions Papyros, et qu'elle

[24] On peut être amené à penser qu'Athina Tsirimokou a traduit plusieurs romans de Simenon car son mari, Yannis Maris, était, comme on l'a déjà vu, un grand admirateur de l'œuvre du romancier belge.

continue à traduire des romans populaires jusqu'en 1980 (des romans d'espionnage de Jean Bruce, de Pierre Nemours ou des romans policiers de Jean-Pierre Garen). En même temps que Simenon, elle traduit aussi d'autres auteurs de romans policiers, comme James Hadley Chase.

Dimitris Yannoukakis, poète satirique, journaliste, dramaturge prolifique et célèbre – il a écrit plus de 230 pièces – et traducteur inlassable, surtout du théâtre français, a collaboré avec le Théâtre National, le Théâtre d'Art de Karolos Koun et d'autres grands théâtres athéniens, en traduisant et en adaptant des œuvres de Molière, d'Edmond Rostand, de Shakespeare, de George Bernard Shaw, d'André Roussin, de Jacques Deval, d'Emile Augier, de Robert Thomas. Il a aussi traduit *Nana* d'Émile Zola et il traduisait aussi vers le français, surtout de la poésie. En 1959, il a publié une anthologie de poésie grecque traduite, sous le titre *Grèce : poètes contemporains*, comprenant plusieurs poètes grecs importants, de Dionyssios Solomos, Andréas Calvos, Costis Palamas, Anghélos Sikelianos et Costantin Kavafis à Costas Varnalis, Costas Karyotakis et Georges Seféris[25].

Les traductions de Simenon par D. Yannoukakis pour Ekdotiki Typographiki sont complètes et le registre est généralement respecté. Ses traductions sont plutôt ciblistes et la culture étrangère s'éclipse le plus souvent au profit de la culture d'accueil. Ainsi, dans la traduction du roman *Maigret et son mort* (1948) [*Ο Μαιγκρέ και ο πεθαμένος του*, 1969], les cafés de Paris deviennent des « *kaféneia* » et des « *microkaféneia* » grecs, soit des lieux très différents au plan connotatif. (Rappelons que le mot grec « *kaféneio* » désigne la maison de café traditionnelle, lieu par excellence de rencontre des hommes, qui jouent aux cartes ou au jacquet.) Quant aux plats français, ils s'hellénisent : ainsi, la choucroute devient « *laxanosoupa* » (la soupe au chou) ; la brandade de morue « *bakaliaros plaki* » (la morue aux oignons) et les croissants deviennent des « *psomakia* » (des petits pains). Le choix le plus surprenant opéré par D. Yannoukakis – à moins qu'il ne s'agisse d'une erreur typographique, qui sont légion dans les éditions populaires de l'époque – est le changement du nom de l'inspecteur Lequeux, qui devient l'inspecteur Lecoq en traduction grecque. Faut-il y voir une allusion à l'inspecteur né sous la plume d'Émile Gaboriau ? Ce n'est qu'une hypothèse. Ce qui est certain, c'est que Yannoukakis traduisait des romans de Simenon parce qu'il aimait réellement cet auteur et non pour la rémunération très médiocre perçue par les traducteurs de la littérature populaire en ce temps-là.

Image 1. *Maigret et son mort [Ο Μαιγκρέ κι ο πεθαμένος του], traduit par D. Yannoukakis, éd. Ekdotiki Typographiki (1969)*

[25] Pour les poètes et les poèmes traduits, v. l'archive des œuvres grecques traduites en français du Centre National du Livre grec à l'adresse électronique : www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=470&page=10&author=144&act=Search. Pour plus d'informations sur Yannoukakis, v. Kouzeli, Meraklis, Mitsakis, Puchner & Ziras, 2007, pp. 396-396.

Prenons un autre exemple. Dans *Maigret a peur* (1953) [*Ο Μαιγκρέ φοβάται*, années 50 ou 60], la Vendée disparaît sous la plume de la traductrice Athina Tsirimokou. Ainsi, la phrase : « Quand viendras-tu me dire bonjour en Vendée ? » devient en grec : « Quand viendras-tu me dire bonjour dans mon village ? » En outre, dans la phrase suivante : « L'odeur de la maison n'avait pas changé et c'était encore une chose qui, jadis, avait fait envie à Maigret, l'odeur d'une maison bien tenue, où les parquets sont encaustiqués et où l'on fait de la bonne cuisine », les « parquets encaustiqués » deviennent en grec des « parquets propres » et la « bonne cuisine » se transforme en « cuisine épicée ». Un peu plus loin, la « clef anglaise » devient un « outil », etc. Tsirimokou semble elle aussi se concentrer sur l'information présente dans le texte source et non sur les nuances narratives et stylistiques.

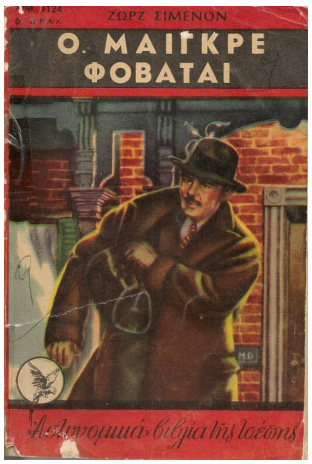


Image 2. *Maigret a peur [Ο Μαιγκρέ φοβάται], traduit par A. Tsirimokou, éd. Pechlivanidis (années 50 ou 60)*

Dans les traductions, tant celles de Steeman que de Simenon, on repère des incohérences au niveau de la restitution (translittération-traduction) des noms propres, des anthroponymes et/ou des toponymes[26] : ce constat reflète l'absence d'une politique éditoriale et d'une prise de conscience des traducteurs quant à l'importance de l'élément culturel véhiculé par le nom propre. Ainsi, dans les traductions de Yannoukakis, les noms des cafés, des cafés-tabacs et des brasseries sont traduits en grec, tout comme les toponymes de la ville. Ainsi, la place de la Concorde devient plateia Omonoias (πλατεία Ομονοίας), renvoyant à la place athénienne homonyme. De manière générale, notons que les choix traductifs de Yannoukakis sont malgré tout cohérents, ce qui atteste une stratégie concrète de sa part en accord avec les normes de traduction de l'époque, tant dans le cycle restreint que dans celui de la grande production.

En revanche, les choix de Tsirimokou sont beaucoup moins cohérents. Ainsi, elle ne traduit pas les noms des cafés : le « Café de la Poste », par exemple, est simplement translittéré. Mais elle traduit les noms des hôtels, comme l'Hôtel de la France (Ξενοδοχείον της Γαλλίας) ou des rues, comme la rue de la Démocratie (οδός της Δημοκρατίας) et naturalise les noms propres. Hubert, par exemple, devient Oumvertos (Ουμβέρτος).

En outre, dans les deux traductions du roman *Le dernier des six / Six hommes morts* de Steeman, les anthroponymes et toponymes sont translittérés dans les deux traductions, mais pas de la même façon. Ainsi, le nom propre Asunción est rendu par Tsoukalas sous la forme [azynsiɔn] et par Tropaiati sous la forme [asansjɔn]. Ces deux choix éclipsent le contenu connotatif du nom, qui renvoie directement aux origines de la femme de Gernicot.

[26] Ballard ajoute à l'anthroponymie et la toponymie – les deux volets de l'onomastique – une « troisième catégorie au statut un peu incertain qui intègre divers types de référents culturels tels que les fêtes, les institutions, les raisons sociales, etc. » (1998, en ligne, s.p.).

Il n'en va pas de même des nouvelles traductions des romans de Simenon par Argyro Makarof, dont Tatsopoulou (2016) nous présente le parcours :

> […] Argyro Makarof a fait des études secondaires à l'École allemande de Thessalonique, puis elle a déménagé en Belgique, où elle a vécu durant près de vingt ans. Elle a fréquenté l'Université libre de Bruxelles où elle a appris le français, étudié les sciences sociales et obtenu une licence de philologie en langues germaniques. Elle a ensuite travaillé à Bruxelles en tant que traductrice, à la Commission et au Conseil des Communautés européennes, à la Direction de l'Office hellénique du Tourisme, à la Commission et au Parlement européen. Une fois de retour dans son pays, elle a obtenu un poste dans les services administratifs et les services de traduction de l'Office du Tourisme de Grèce à Thessalonique. […] Depuis 2002, elle se consacre à la traduction littéraire et il convient de noter qu'à part Simenon, elle a aussi traduit Gérard Steffi, Dany Laferrière, Agota Kristof et Caryl Férey. (p. 197)

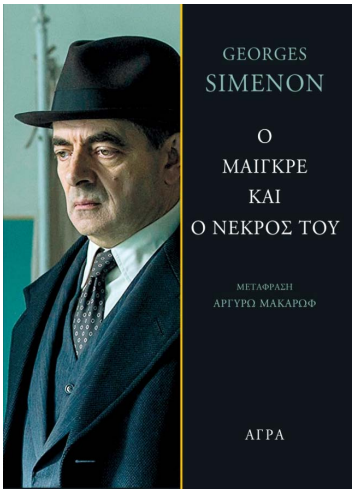


Image 3. *Maigret et son mort [Ο Μαιγκρέ και ο νεκρός του], traduit par A. Makarof, éd. Agra (2018)*

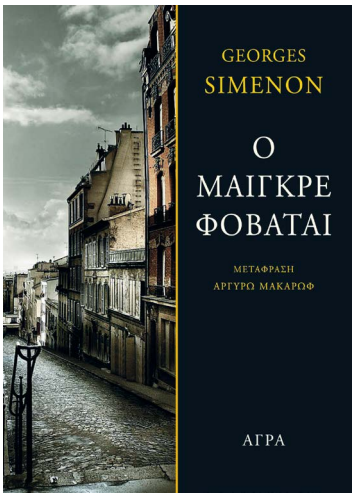


Image 4. *Maigret a peur [Ο Μαιγκρέ φοβάται], traduit par A. Makarof, éd. Agra (2015)*

Notons aussi que nous sommes d'accord avec Tatsopoulou (2016) sur la connaissance approfondie du français et du belge, mais aussi de la Belgique, que possède Makarof. Ses traductions respectent en effet parfaitement le style et la culture du texte source, bien qu'une explicitation soit parfois nécessaire, comme pour le Bazar de l'Hôtel de Ville dans *Maigret et son mort* (1948) [*Ο Μαιγκρέ και ο νεκρός του*, 2018], qui serait plus intelligible pour le lecteur grec s'il était présenté comme le grand magasin en face de l'Hôtel de Ville, puisqu'il s'agit d'un commerce généraliste et qu'on ne doit pas le confondre avec un lieu où l'on vend toutes sortes de marchandises bon marché. Le travail consciencieux de cette traductrice, qui traite les textes de Simenon comme des textes littéraires à part entière, est bien mis en valeur par les éditions Agra, unanimement reconnues pour leur grande qualité. Ainsi, l'on peut observer que la retraduction et la réédition des romans de Simenon contribuent pleinement à sa consécration dans le champ littéraire grec.

6. Conclusion

Bien que tous deux considérés comme de grands écrivains en Belgique, G. Simenon et S.-A. Steeman ont connu, à l'évidence, des destins différents en Grèce. Cette réception distincte est liée, d'une part, à leur position dans le champ littéraire francophone et international et, de l'autre, à la spécificité du champ littéraire grec. Pour quelles raisons l'œuvre policière de Simenon résiste-t-elle plus à l'épreuve du temps que celle de Steeman en Grèce ? Sans doute parce que le créateur du commissaire Maigret a donné naissance à un personnage sériel

attachant et à la dimension intemporelle ; parce que son œuvre commence à être perçue comme littéraire en Grèce ; parce que la littérature policière est en passe d'acquérir une légitimité, et enfin parce que Simenon a influencé le « père » du roman policier grec, Yannis Maris. Mais la fortune de cet auteur s'explique par au moins deux autres facteurs : l'émergence d'une nouvelle littérature policière grecque à partir du milieu des années 90 qui, à travers son père fondateur, Yannis Maris, fait de Georges Simenon son chef de file ; et la retraduction de certains de ses romans par une maison d'édition athénienne ayant pignon sur rue. De son côté, Stanislas-André Steeman ne bénéficie pas de la même reconnaissance en Grèce parce que son œuvre a souvent été perçue, dans le champ source comme dans le champ cible, comme exclusivement policière. De surcroît, contrairement à Simenon, Steeman n'a pas directement influencé les auteurs de romans policiers grecs. À un moment où la littérature policière conquiert un nouveau statut en Grèce et dans le monde, on peut souhaiter que cet illustre représentant des lettres populaires belges rencontre enfin un nouveau public dans ce pays.

7. Bibliographie

Artiaga, L. & Flitouris, L. (2017). Les vies méditerranéennes de Fantômas. *La Revue Historique*/*The Historical Review*, *14*, 125-139. https://doi.org/10.12681/hr.16297

Artiaga, L. (2008). *Le Roman populaire. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, *1836-1960*. Paris: Autrement.

Ballard, M. (1998). La traduction du nom propre comme négociation. *Palimpsestes* [En ligne], 11. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1542

Bélanger, D. (2018). La littérature qui résiste. Concurrence médiatique et intermédialité. *Sens public, revue web*, *« Inventions littéraires des médias ».* Consulté sur http://sens-public.org/article1298.html

Bianchi, D. & Zanettin, F. (2018). 'Under surveillance'. An introduction to popular fiction in translation. *Perspectives Studies in Translatology, 26* (6), 793-808. https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1510017

Bourdieu, P. (1985). Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques. *Études de lettres*, *4 (*207), 3-6.

Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, *89*, 3-46. https://doi.org/10.3406/arss.1991.2986

Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.

Casanova, P. (1999). *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.

Casanova, P. (2002a). Consécration et accumulation de capital littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales, 144*, 7-20. https://doi.org/10.3406/arss.2002.2804

Casanova, P. (2002b). Paris, méridien de Greenwich de la littérature. In C. Charle & D. Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)* (pp. 289-296). Paris: Éditions de la Sorbonne. https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.919

Chesterman, A. (2006). Questions in the sociology of translation. In J. Ferreira Duarte, A. Assis Rosa & T. Seruya (Eds.), *Translation studies at the interface of disciplines* (pp. 9-27). London: John Benjamins.

De Geest, D. & Meylaerts, R. (éd.), avec la collaboration de G. Blanckhaert (2004). *Littératures en Belgique / Literaturen in België. Diversités culturelles et dynamiques littéraires*. Bruxelles: Peter Lang.

Denissi, S. (1995). *Traductions de romans et de nouvelles 1830-1880 [Μεταφράσεις μυθιστορημάτων και διηγημάτων 1830-1880*]. Athènes: Periplous.

Dermentzopoulos, C. (1997). *Le roman de bandits en Grèce. Mythes-Représentations-Idéologie* [*Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι-Παραστάσεις-Ιδεολογία*]. Athènes: Plethron.

Dimitroulia, T. (2017). Les multiples réécritures de la littérature policière française en Grèce. *La Revue Historique*/*The Historical Review*, *14,* 71-93. https://doi.org/10.12681/hr.16275

Dimitroulia, T. (2018). From antiheroes to new realism: French and Italian crime fiction in the twentieth and twenty-first century. *Perspectives Studies in Translatology*, *26*(6), 809-823. https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1493132

Durand, P. (1999). La « culture médiatique » au XIXe siècle. Essai de définition-périodisation. *Quaderni*, *« Transport matériel et immatériel », 39*, 29-40. https://doi.org/10.3406/quad.1999.1408

Filippou, F. (2018). *Histoire de la littérature policière néohellénique. Yannis Maris et les autres* [*Ιστορία της ελληνικής αστυνομικής λογοτεχνίας. Ο Γιάννης Μαρής και οι άλλοι*]. Athènes: Patakis.

Fyssas, D. (2013). *Les cinémas athéniens 1896-2013. Récits du paysage urbain* [*Τα σινεμά της Αθήνας 1896-2013. Ιστορίες του αστικού τοπίου*]. Consulté sur https://periodikotrypa.files.wordpress.com/2013/10/cebaceb9cebdceb7cebcceb1cf84cebfceb3cf81ceb1cf86cebfceb9.pdf

Gouanvic, J.-M. (2007). Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une relecture bourdieusienne de la traduction. In M. Wolf & A. Fukari (Eds.), *Constructing a sociology of translation* (pp. 79-92). Amsterdam: John Benjamins.

Gouanvic, J.-M. (2018). *Hard-boiled fiction et Série noire. Les métamorphoses du roman policier anglo-américain en français (1945-1960).* Paris: Classiques Garnier.

Huftier, A. (2006). *Stanislas-André Steeman. Aux limites de la fiction policière.* Amiens: Encrage.

Kassinis, K. (2013). *Bibliographie des traductions de la littérature étrangère en grec, 19e-20e siècle, tome II (1900-1950) [Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων ξένης λογοτεχνίας ΙΘ΄-Κ΄αι. Β΄ τόμος 1900-1950].* Athènes: Syllogos pros diadosin ofelimon vivlion.

Klinkenberg, J. M. (1981). La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique. *Littérature*, *44,* 33-50. https://doi.org/10.3406/litt.1981.1360

Koliopoulos, J. S. (1987). *Brigands with a cause: Brigandage and irredentism in modern Greece, 1821-1912.* Oxford: Clarendon Press.

Kouzeli, L., Meraklis, M., Mitsakis, K., Puchner, W., Ziras, A. (dir.). (2007). *Dictionnaire de la littérature néo-hellénique* [*Λεξικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*]. Athènes: Patakis.

Levet, N. (2015). L'écrivain et le marginal : postures d'auteurs de polar français. *Itinéraires*, *2014*(3). https://doi.org/10.4000/itineraires.2565

Lits, M. (1999). *Le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège: Éditions du Céfal.

Lits, M. (2007). Les variations transmédiatiques de *Six Hommes morts*. *Textyles, 31,* 107-121. https://doi.org/10.4000/textyles.364

Lits, M. (2015). De la « Noire » à la « Blanche » : la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire. *Itinéraires*, *2014*(3). https://doi.org/10.4000/itineraires.2589

Marcou, L. (2016). Les références à la culture française dans l'œuvre de l'écrivain populaire Yannis Maris [Αναφορές στην γαλλική κουλτούρα στο έργο του Γιάννη Μαρή]. In K. Kalfopoulos (dir.), *Dix-huit textes sur Yannis Maris* [*18 κείμενα για τον Γιάννη Μαρή*] (pp. 103-117). Athènes : Patakis.

Marcou, L. (2017a). La fortune littéraire de Georges Simenon en Grèce. *The Crimes and Letters Magazine*, *3*, p. 30-35.

Marcou, L. (2017b). Roman policier, littérature médiatique et transferts culturels franco-grecs (1865-1965). *La Revue Historique/The Historical Review*, *14,* 95-123. https://doi.org/10.12681/hr.16276

Méchoulan, É. (2003). Intermédialités : le temps des illusions perdues. *Intermédialités*, *1,* 9-27. https://doi.org/10.7202/1005442ar

Méchoulan, É. (s.d.) Intermédialité, ou comment penser les transmissions. *Fabula / Les colloques, Création, intermédialité, dispositif.* Consulté sur www.fabula.org/colloques/document4278.php.

Moretti, F. (1998). *Atlas of the European novel 1800-1900.* London: Verso.

Moullas, P. (2007). *L'Espace de l'éphémère. Éléments pour la paralittérature du XIX^{e} siècle.* [*Ο χώρος του εφήμερου. Στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα*]. Athens: Sokolis.

Narcejac, T. (1947). *Esthétique du roman policier*. Paris: Le Portulan.

Nirvanas, P. (2016/2017 [1927]). *Psychiko* (L. Marcou, trad.). Paris: Mirobole / Paris: 10/18.

Papaghéorgiou, C. (1988). Traductions grecques de Georges Simenon [Βιβλιογραφία Ζωρζ Σιμενόν]. *Diavazo, 202,* 65-66.

Pederzoli, R. (2012). *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*. Bruxelles: Peter Lang.

Pinson, G. (2016). *La Culture médiatique francophone en Europe et en Amérique du Nord, de 1760 à la veille de la Seconde Guerre mondiale*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Prevelaki, M. (1992). Notre ami Yannis [Ο φίλος μας Γιάννης Μαρής]. In *La littérature grecque de l'après–guerre : thématiques et formes d'écriture.* Actes du Xle colloque international des néo-hellénistes des universités francophones. Paris: Paris: Langues'O, -INALCO, 93-103.

Reiss, K. (2002 [1971]). *La critique des traductions. Ses possibilités et ses limites* (C. Bocquet, trad.). Artois: Artois Presses Université.

Rolls, A., Sitbon C. & Vuaille-Barcan, M.-L. (2016). Disparitions et réapparitions, mort et renaissance : les traductions fantasques de Marcel Duhamel. *Belphégor, 14.* https://doi.org/10.4000/belphegor.735

Schepens, M. (2008). Georges Simenon et Stanislas-André Steeman. *Cahiers Simenon, « Rapprochements et parallèles II », 22*. Bruxelles: Les Amis de Georges Simenon, 149-183. Consulté sur www.revues.be/cahiers-simenon/116-rapprochements-et-paralleles-ii/244-georges-simenon-et-stanislas-andre-steeman

Sofronidou, F. (2016). *Les traductions grecques de la littérature française* [Οι ελληνικές μεταφράσεις της γαλλικής λογοτεχνίας]. Athènes: Ypsilon.

Spiridopoulou, M. (2015). La réception de la prose française à travers la presse périodique grecque pendant le deux dernières décennies du 19e siècle : le cas d'Émile Zola [Η πρόσληψη της γαλλικής πεζογραφίας μέσα από τον ελληνικό περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα: η περίπτωση του Εμίλ Ζολά]. In K. Dimadis (dir.), *Continuités, discontinuités et ruptures dans le monde grec (1204-2014)* [*Συνέχειες, ασυνέχειες και ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2104)*] (pp. 95-114). Athènes: Société européenne des études néo-helléniques.

Tabaki, A. (2012). Le français, langue d'échanges culturels dans le sud-est de l'Europe : "La conjoncture historique et ses spécificités locales". In T. Korres, P. Doukélis, S. Sfetas et F. Toloudi (dir.), *Esprit d'ouverture. Études en l'honneur de Vassiliki Papoulia* [Ανοιχτοσύνη. Μελέτες προς τιμήν της Βασιλικής Παπούλια] (pp. 507-516). Thessalonique: Vanias.

Tatsopoulou, H. (2016). La fortune de Simenon en Grèce. In B. Costa & C. Gravet (dir.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnes* (pp. 193-207). Université de Mons.

Tonnet, H. (2007). Le roman policier en Grèce, de 1995 à aujourd'hui. *Revue des études néo-helléniques*, *3*, 127-145.

Venuti, L. (1995/2008). *The translator's invisibility: A history of translation.* London: Routledge.

Xenopoulos, G. (2002 [1890]). Les histoires les plus vraies [Αι αληθέστεραι ιστορίαι]. In G. Farinou-Malamatari (éd.-intr.), *Grigorios Xenopoulos: Textes critiques choisis.* Athènes: Adelfoi Vlassi [*Efimeris,* 27.6.1890], 98-101.

Sitographie

Archive des œuvres grecques traduites en français du Centre National du Livre grec. www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=470&page=10&author=144&act=Search

Archive numérique des journaux de la Bibliothèque Nationale de Grèce. http://efimeris.nlg.gr/ns/main.html

Bibliothèque Nationale de Grèce, www.nlg.gr

Revue *Bouketo* [*Μπουκέτο*]. http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/mpouketo

DOL, Archive numérique des journaux *Athinaïka Nea* [*Αθηναϊκά Νέα*], *Ta Nea* [*Τα Νέα*], *Eleftheron Vima* [*Ελεύθερον Βήμα*], To *Vima* [*Το Βήμα*]. http://premiumarchives.dolnet.gr/Login.aspx

Journal *Embros* [*Εμπρός*]. http://efimeris.nlg.gr/ns/main.html

Journal *Eleftheria* [*Ελευθερία*]. http://efimeris.nlg.gr/ns/main.html

Annexe 1 : œuvres traduites de Georges Simenon citées dans l'article

« Âme romantique » [«Ρωμαντική Ψυχή»]. *Revue Bouketo*, traduit par N. Ad., *4* (145), 20 janvier 1927, 75-76 [Georges Sim] (traduction anonyme).

« La baguette de Wegam » [«Η μπαγκέττα του Βέγκαμ»]. *Revue Bouketo*, *11* (529), 19 avril 1934, 797 (traduction anonyme).

« Le mariage de Lassoutière » [Ο γάμος του Λασουτιέρ]. *Revue Bouketo*, *11* (538), 21 juin 1934, 1234-1235 (traduction anonyme).

« Les sortilèges des habitants du Périgord (Les mystères de la jungle africaine) » [«Η μαγείες των ιθαγενών του Περιγκόρ (Τα μυστήρια της αφρικανικής ζούγκλας)»]. *Revue Bouketo* [*Μπουκέτο*], *11* (561), 29 novembre 1934, 2230-2231 (traduction anonyme).

« Un plateau de " Méphistophélès " » [«Ένας δίσκος του 'Μεφιστοφέλε'»]. *Revue Bouketo*, *13* (635), 30 avril 1936, 38 et 45 (traduction anonyme).

La Tête d'un homme [*Το κεφάλι ενός ανθρώπου*]. (1936). *Revue Bouketo*, *13,* 630-644 (traduction anonyme).

Le Chien jaune [*Ο κίτρινος σκύλος*]. (années 50 ou 60). Athènes: Pechlivanidis, n° 1005.

Un crime en Hollande [*Έγκλημα στην Ολλανδία*]. (années 50 ou 60). Traduit par Ioanna Tropaiati. Athènes: Pechlivanidis, no 1011.

Lettre à mon juge [*Γράμμα στον ανακριτή μου*]. (s.d., années 50 ou 60). Traduit par N. Dalassinos. Athènes: Pechlivanidis, n° 1045.

Le Voyageur de la Toussaint [*Παράξενος Ταξιδιώτης*]. (s.d., années 50 ou 60). Athènes: Pechlivanidis, no 1020.

Maigret a peur [*Ο Μαιγκρέ φοβάται*]. (s.d., années 50 ou 60). Traduit par A. T. Athènes: Pechlivanidis, n° 1124.

Mon ami Maigret [*Έγκλημα στο Πορκερόλ*]. (s.d., années 50 ou 60). Athènes: Pechlivanidis, n° 1036.

Le Revolver de Maigret [*Το ρεβόλβερ του Μαιγκρέ*]. (s.d., années 50 ou 60). Athènes: Pechlivanidis, n° 1116.

L'Homme qui regardait passer les trains [Ο ρομαντικός δολοφόνος]. (1953-1954). *Embros,* 19 novembre-20 février.

L'Affaire Saint-Fiacre [*Ποιος είναι ο δολοφόνος;].* (1957). *Eleftheria*, 11 juillet -19 septembre.

Maigret se trompe [*Το λάθος*]. (1958). *Ta Nea*, 25 janvier-12 juillet.

Maigret voyage [Ανάκρισις μετ' εμποδίων]. (1958). *Ta Nea,* 1 septembre-11 novembre.

L'Affaire Saint-Fiacre [*Η υπόθεσις Σαιν-Φιακρ*]. (1961). *Ta Nea*, 9 octobre-16 décembre.
Maigret et les braves gens [Έγκλημα στην οδό Νοτρ-Νταμ]. (1962). *Ta Nea,* 30 juillet-6 octobre.
Maigret et l'affaire Nahour [*Μια σφαίρα στην πλάτη*]. (1967). *Ta Nea,* 30 janvier-8avril.
Maigret et la Grande Perche [*Σε αναζήτηση του πτώματος*]. (1968). *Ta Nea,* 29 avril-10 juillet.
Maigret se fâche, [*Ένα πτώμα στη ντουλάπα*]. (1968). *Ta Nea,* 1 octobre-22 novembre.
L'Ami d'enfance de Maigret [*Ο παιδικός φίλος του Μαιγκρέ*]. (1969). Traduit par D Yannoukakis. Athènes : Ekdotiki Typographiki – I Vradyni.
Maigret et son mort [*Ο Μαιγκρέ και ο πεθαμένος του*]. (1969). Traduit par Dimitris Yannoukakis. Athènes : Ekdotiki Typographiki-Vradyni.
Maigret à New-York [*Ο Μαιγκρέ στη Νέα Υόρκη*]. (2002). Traduit par Argyro Makarof. Athènes : Agra.
Le Chien jaune [*Ο κίτρινος σκύλος*]. (2004). Traduit par Argyro Makarof. Athènes : Agra.
Maigret et le corps sans tête [*Ο Μαιγκρέ και το ακέφαλο πτώμα*]. (2006). Traduit par Argyro Makarof. Athènes : Agra.
Le Petit Homme d'Arkhangelsk [*Ο ανθρωπάκος από το Αρχαγγέλσκ*]. (2009). Traduit par Argyro Makarof. Athènes : Agra.
La Fuite de Monsieur Monde [*Η φυγή του κυρίου Μοντ*]. (2012). Traduit par Argyro Makarof. Athènes : Agra.
Maigret a peur [*Ο Μαιγκρέ φοβάται*]. (2015). Traduit par Argyro Makarof. Athènes : Agra
Maigret et son mort [*Ο Μαιγκρέ και ο νεκρός του*]. (2018). Traduit par Argyro Makarof. Athènes : Agra.

Annexe 2 : œuvres traduites de Stanislas-André Steeman citées dans l'article

« La fin d'un roman et… de son romancier » [«Το τέλος ενός μυθιστορήματος και του… συγγραφέως του »]. (1933). Revue *Bouketo*, *10*(513), 28 décembre 1933, 22-23 (traduction anonyme).
Le Dernier des six [*Ο τελευταίος των έξη*]. (1943), Athènes: Glaros (traduction anonyme).
Le Dernier des six [*Ο τελευταίος των έξη*]. (1968). Traduit par Yiorgos Tsoukalas. Athènes: Anguira.
Six hommes morts [*Οι 6 πεθαμένοι*]. (s.d., années 50 ou 60). Traduit par Ioanna Tropaiati. Athènes: Pechlivanidis, n° 1004.
Six hommes morts [*Οι 6 πεθαμένοι*]. (s.d.). Athènes: Pechlivanidis, n° 1004/2002. [C'est la traduction d'Ioanna Tropaiati mais son nom n'est pas mentionné].
Poker d'enfer [*Παιχνίδι του θανάτου. Μια παρτίδα πόκερ*]. (s.d., années 50 ou 60). Traduit par Ioanna Tropaiati. Athènes: Pechlivanidis, n° 1016.
Dix-huit fantômes [*Τα 18 φαντάσματα*]. (1954). *Eleftheria,* 16 juin-8 août.
L'Assassin habite au 21 [*Τριπλή παγίδα*]. (1967). Traduit par Stella Vourdoumba. Athènes: Lychnari.
Un dans Trois [*Τρία για ένα*]. (1969). *Ta Nea,* 9 juin-30 août.
L'Assassin habite au 21 [*Το μυστικό της ομίχλης*]. (1970). *Ta Nea*, 5 janvier - 18 mars.
L'Ennemi sans visage [*Ένας εχθρός χωρίς πρόσωπο*]. (1973). Traduit par Elli Anghelou. Athènes: Olkos.

Titika Dimitroulia

Département de Langue et de Littérature Françaises
Université Aristote de Thessalonique
Campus AUTh
54124, Thessalonique
Grèce

tdimi@frl.auth.gr

Biographie : professeur au Département de Langue et Littérature Françaises à l'Université Aristote de Thessalonique, traductrice et critique littéraire. Études en littérature grecque classique et néohellénique, en lettres françaises, en communication et en traduction à Athènes (Université d'Athènes et Panteion) et à Paris (Paris IV). Coordinatrice UATh de l'AUF et du Réseau Hellénique pour la Terminologie. Directrice UATh du projet Apollonis (réseau européen pour la collection, documentation, conservation et distribution des ressources et des technologies langagières). Elle a traduit de nombreux livres, pièces et libretti, codirigé la revue poétique Ta Poiitika et collaboré à plusieurs journaux et revues.

Loïc Marcou

CETOBaC, EHESS (Paris)
54 Boulevard Raspail
75006 Paris
France

loic.marcou@outlook.fr

Biographie : Loïc Marcou est docteur en études grecques modernes de l'université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Il est actuellement chercheur associé au CREE (Inalco, Paris) et au CETOBaC (EHESS, Paris). Ses recherches portent notamment sur la littérature populaire néohellénique et les transferts culturels franco-grecs. Il a publié plusieurs articles sur le roman policier néo-grec et s'apprête à diriger un numéro de la revue *Rocambole* sur la littérature populaire grecque moderne. Il est aussi traducteur du grec moderne.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 32(1) Avril 2020

Les traductions hongroises de *Maigret*

Sándor Kálai

Université de Debrecen, Hongrie

Simenon in Hungary — *Abstract*

Recounting the history of the reception (or simply the history of the translation) of Simenon's work in Hungary would be a huge undertaking, because of its larger cultural and social implications. In this article, we have therefore limited ourselves to the study of Simenon's crime fiction (the Maigret series) using a systemic approach: instead of focusing only on the texts themselves, we privilege the study of the editorial system. We can distinguish different periods in the translation process of Simenon's crime novel series from the early 1960s onwards, although some novels still remain unpublished. The translation of the novels reflects how the work of the translator progressively became professionalized, although there was not (and still is not) a particular translator dedicated to Simenon's oeuvre in Hungary. Before the change in regime, less attention was paid to the book's paratexts, while in the capitalist book market of the new system, editorial paratexts became more complex in order to capture the reader's attention.

Keywords

Crime fiction, systemic approach, editorial strategies, translators, paratexts

 DOI:10.17462/para.2020.01.08

Georges Simenon est, après Jules Verne et Alexandre Dumas, l'un des romanciers les plus traduits au monde : dans l'*Index Translationum*, il se trouve en effet en 3e position. Écrire l'histoire de la traduction de l'œuvre de Simenon en Hongrie serait une entreprise énorme : elle constituerait un gros chapitre de l'histoire littéraire, culturelle et sociale du pays. Notre contribution se limite à un aperçu des traductions de la série des *Maigret*. Notre approche méthodologique est systémique. Nous n'avons pas pour but de faire une comparaison entre les différents textes sources et textes cibles de ce corpus, mais plutôt d'étudier comment les *Maigret* sont entrés, par le biais de la traduction, dans le champ littéraire hongrois. Nous présenterons une étude quantitative, systémique et médiatique du système éditorial[1].

Nous nous inspirons, d'une part, des travaux d'Itamar Even-Zohar (1990) et, de l'autre, des études de Pascale Casanova (2008 et 2015). Cette dernière insiste sur la nécessité d'« appréhender l'ensemble des textes » (Casanova, 2008, p. 19) au lieu de (ou à côté de) pratiquer un « monadisme », c'est-à-dire de s'intéresser uniquement à « l'œuvre singulière et irréductible » (Casanova, 2008, p. 19). Selon Itamar Even-Zohar, la traduction peut occuper une position centrale dans trois types de circonstance :

> (a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is "young," in the process of being established; (b) when a literature is either "peripheral" (within a large group of correlated literatures) or "weak," 1 or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature. (Even-Zohar, 1990, p. 47)

Outre le fait que la littérature hongroise a toujours occupé une position périphérique dans la République mondiale des Lettres (il s'agit donc du deuxième cas selon Even-Zohar), la réinstitutionnalisation du genre du roman policier par la traduction est aussi la conséquence de la crise survenue après l'installation d'un nouveau régime politique, à partir de 1948/1949, de type socialiste, et une nouvelle politique culturelle, qui a banni, entre autres, les genres populaires du paysage littéraire (troisième cas selon Even-Zohar). Avec le dégel kádárien[2], dès les années 1960, l'importation des modèles étrangers devient, on l'a vu, de nouveau, possible. Et on va également voir qu'une autre phase de réinstitutionnalisation du genre commence après le changement de régime, dans les années 1990. Simenon reste toujours présent grâce à la traduction de ses romans policiers, mais il sera lu par un public qui semble être de plus en plus vieillissant.

En Hongrie, la traduction des romans de Simenon commence dans la deuxième moitié des années 1960 et ce travail n'est toujours pas fini : il y a encore deux romans et quatorze nouvelles qui ne sont pas publiés en volume. Cette histoire de plus de soixante ans se caractérise par des hauts et des bas, le moment le plus important étant, sans aucun doute, le changement du régime autour de 1990 et, avec lui, l'effondrement du système éditorial précédent. Faute de statistiques disponibles, nous n'avons pas pu recueillir de données sur les époques antérieures, mais il convient de mentionner que, selon les données publiées par les Offices central de statistique, dans le domaine de la littérature, 1560 titres avaient paru en hongrois en 1990 contre 3382 titres en 2017. La répartition des titres entre auteurs hongrois et auteurs étrangers était de 832 contre 728 en 1990 et de 1864 contre 1518 en 2017 (il y a donc un peu moins de traductions que d'œuvres originales, quelle que soit la période). Les tirages cependant témoignent d'une chute considérable : concernant les auteurs hongrois, on compte au total, 17 741 000 exemplaires en 1990 contre 2 131 000 exemplaires en 2017 ; concernant

[1] Sur l'importance de la pratique simultanée de *distant* et de *close reading* dans l'étude des traductions voir Venuti, 2012, p. 186.

[2] János Kádár (1912-1989), instrument de la répression soviétique en 1956, devient un prudent « réformateur » du régime à partir des années 1960.

les auteurs étrangers, au total 15 294 000 exemplaires en 1990 contre 4 527 000 exemplaires en 2017[3]. La concurrence entre les titres est de plus en plus forte dans un climat de moins en moins favorable[4] : toujours concernant la Hongrie, en 2017, selon les données publiées par les Offices central de statistique, presque la moitié des titres en littérature (46,2%) ne réussit pas à dépasser les 1 000 exemplaires, et seulement un peu plus d'un pourcent des titres (1,1%) a un tirage se situant entre 10 et 20 000 exemplaires.

Le fait que les traductions de Simenon ont été réalisées sur une longue période peut poser plusieurs types de problème. L'un d'entre eux, et non le moindre, est que tout semble indiquer que les lecteurs de ses romans peinent à se renouveler (mais ce n'est sans doute pas un problème spécifique à la Hongrie). Quand on s'intéresse aux traductions des *Maigret* plus spécifiquement, du point de vue de l'analyse du système éditorial, il nous semble que trois angles d'approche peuvent s'avérer intéressantes. Avant tout, il convient de présenter, de façon plus globale, les différentes initiatives éditoriales qui ont eu pour but d'introduire les *Maigret* auprès du public hongrois. Quand, où, par quelles maisons d'éditions, dans quelles collections et avec quelles stratégies éditoriales ont été entreprises ces traductions ? Dans un second temps, nous présenterons plus spécifiquement les traducteurs qui ont réalisé les textes cibles. Nous entendons surtout présenter les différents profils de ces premiers acteurs de l'entreprise qui nous occupe. Enfin, nous présenterons plus en détail les paratextes éditoriaux (collection, format, typographie, titre, couverture, prière d'insérer…) mobilisés pour donner une forme matérielle aux œuvres et orienter leur réception.

1. Les différentes périodes des traductions des *Maigret*

La traduction est toujours une activité hiérarchique et asymétrique entre langues et cultures (Venuti, 2012 et Heilbron, 1999), parce qu'elle met en relation langues centrales, semi-périphériques et périphériques : « Traduction et bilinguisme collectif sont des phénomènes à comprendre non pas 'contre' mais 'à partir' de la domination linguistique et de ses effets : au lieu de lui échapper, ces phénomènes reproduisent le rapport de force entre les langues. » (Casanova, 2015, p. 10) Les traductions hongroises de Simenon illustrent bien ce principe général, un rapport de pouvoir à l'intérieur du champ littéraire international.

Les romans policiers de Simenon dont Maigret est le personnage récurrent ne retiennent pas l'attention de l'édition hongroise avant les années 1960. Certes, avant 1945, quelques romans de Simenon avaient déjà été traduits, mais c'étaient des 'romans durs', c'est-à-dire des romans psychologiques ayant souvent une trame policière. L'installation du régime communiste a eu comme conséquence, entre autres, l'interdiction des genres populaires venant de l'Occident. Ce n'est qu'au moment du dégel kádárien, qui a suivi la répression de la révolution de 1956, au cours des années 1960, que la réintroduction des genres populaires est devenue possible.

Deux constatations s'imposent en ce qui concerne la première période des *Maigret* : les récits ont tantôt été publiés dans des revues, tantôt en Roumanie, destinés à la minorité hongroise du pays.

[3] Pour comparaison, les paratextes des dernières pages des premières traductions de Simenon, qui datent des années 1960, indiquent un tirage qui oscillait entre 105 400 et 136 000 exemplaires, tirages, qui, d'un point de vue ultérieur, semblent très élevés.

[4] Selon les mots de l'auteur mexicain Gabriel Zaid, « humankind writes more than it can read », cité par Steiner, 2012, p. 319.

Les premières traductions n'ont en effet pas paru en volumes : dans la revue hongroise *Tükör*[5] [*Miroir*], dès 1964, et dans une revue de langue hongroise qui paraissait en Roumanie, à Târgu Mureș, *Igaz Szó*[6] [*Parole vraie*]. C'est également en Roumanie, à l'initiative d'une maison d'édition spécialisée dans la littérature de jeunesse, que deux traductions en volume ont paru : *Le chien jaune* en 1966 et *Maigret et la jeune morte* en 1968. Même s'il s'agit de traductions hongroises, elles n'étaient pas accessibles en Hongrie. On constate une introduction prudente (d'abord en revue, ensuite en volume) et on peut supposer l'existence d'une communication entre deux pays (la Hongrie et la Roumanie) et deux langues périphériques qui s'établit autour des genres populaires, grâce à un auteur qui écrit en une langue centrale (Heilbron, 1999)[7].

Dans un deuxième temps, les traductions seront publiées en volumes, cette fois en Hongrie, et essentiellement au sein de collections spécialisées, dédiées à la littérature policière.

La maison d'édition Magvető allait lancer en effet, dès 1963, une collection consacrée essentiellement au roman policier : *Albatrosz* [*Albatros*]. Au début, le nom de l'éditeur ne figurait nulle part parmi les paratextes, et cette absence suggère le caractère un peu honteux de l'entreprise. À l'exception de quelques auteurs hongrois, ce sont des romans, traduits en hongrois provenant d'autres pays du bloc socialiste[8] qui devaient assurer la légitimité de la collection. À partir de 1966, la traduction de romans policiers occidentaux allait néanmoins s'amorcer avec ceux de Chandler (à partir de 1966) et de Simenon (à partir de 1968), bientôt rejoints par Agatha Christie, Charles Exbrayat, Sébastien Japrisot, Boileau et Narcejac, ou encore Ed McBain. Onze romans de Simenon, le fruit du travail de neuf traducteurs, ont paru dans cette collection entre 1968 et 1982[9]. Une traductrice, Katalin Rayman, a réalisé trois traductions pour cette série. Le rythme n'atteint pas un volume par an (entre le troisième et le quatrième, il y a même un hiatus de trois ans). En 1968, une autre maison d'édition, Európa, s'est également lancée dans une collection de romans policiers (*Fekete könyvek* [*Livres noirs*]). Cette fois, c'est Agatha Christie qui a marqué l'ouverture vers l'espace occidental, suivie bientôt par Erle Stanley Gardner, Mika Waltari, Émile Gaboriau, Ellery Queen, Patricia Highsmith et d'autres. À partir de 1974, les romans de Simenon commencent également à paraître dans cette collection, ce qui semble indiquer que les droits de traduction étaient partagés entre deux maisons d'édition : la série Maigret était dispersée, puisque le même héros figurait au catalogue de deux éditeurs. L'épaisseur des volumes était une des particularités de cette collection : dans le cas de la série Maigret, un volume contenait au moins deux, parfois trois romans – sans

[5] *Un échec de Maigret* en 1964, *Maigret se défend* en 1966, *Les caves du Majestic* en 1969. Pour ne pas alourdir notre article, nous ne mentionnons que le titre original (français).

[6] *On ne tue pas les pauvres types* en 1965, *Le fou de Bergerac* en 1966 et *Maigret voyage* en 1968.

[7] D'une manière générale, on peut même supposer que c'est à partir des années 1960 qu'un intérêt se manifeste dans les pays du bloc socialiste pour le récit policier.

[8] Il s'agit, par exemple, des romans des frères Vainer, Emil Vachek, Bogomil Rainov ou Joe Alex (pseudonyme de Maciej Słomczyński).

[9] *Maigret et le voleur paresseux* (1968), *Maigret et le client du samedi* (1968), *Les caves du Majestic* (1970), *La danseuse du Gai-Moulin* (1973), *La patience de Maigret* (1974), *Le port des brumes* (1975), *Maigret se défend* (1976), *Maigret en meublé* (1978), *Maigret et les braves gens* (1980), *Le revolver de Maigret* (1981), *Maigret à Vichy* (1982).

doute pour des raisons économiques. Ainsi, de 1974 à 1986, six volumes allaient-ils paraître, contenant quatorze romans, une longue nouvelle (« *La pipe de Maigret* ») et un roman « dur » paru (avec un *Maigret*) en 1986 : *L'homme de Londres*[10].

En ce qui concerne les traducteurs, il y en a dix pour quinze récits de Maigret. Un seul traducteur, Lajos Örvös, a fait la traduction des trois romans du premier volume, Katalin Rayman et Márta Farkas ont réalisé, chacune, deux traductions. On voit également qu'il n'y a qu'une seule traductrice de Simenon, Katalin Rayman, qui a fait la navette entre les deux collections et a réalisé, au total, cinq traductions, le nombre le plus élevé pour cette première époque.

Ces deux collections imposent davantage le genre, le récit policier (mais aussi, d'une manière générale, les genres populaires), que les romans de Simenon même. L'auteur se trouve dans une compagnie illustre, mais, d'un point de vue paratextuel, rien ne distingue les récits d'un auteur de ceux d'un autre. La présence des romans de l'auteur belge est constante, mais les parutions sont assez irrégulières.

À la fin des années 1980, la chute du régime socialiste a eu pour conséquence, pour le monde des livres, l'effondrement de l'industrie éditoriale, en même temps que se sont mises à proliférer de nombreuses maisons d'édition, souvent éphémères, produisant une quantité de traductions le plus souvent de bien piètre qualité. Cet état de fait a beaucoup nui aux genres de la littérature populaire. Lors d'une troisième période dans la vie des *Maigret*, dans les années 1990, les traductions inédites allaient trouver place dans des collections éphémères, avec une fâcheuse conséquence : la dissémination d'un Maigret vagabondant d'un éditeur à l'autre[11].

En 1990, deux récits de *Maigret* ont été publiés, l'un dans une collection de récits policiers prometteuse, mais éphémère (*Maigret et le corps sans tête*), l'autre hors collection (*Maigret et son mort*). La maison d'édition Európa a bien essayé de reprendre les traductions de Simenon, avec *Liberty Bar et Maigret se trompe* en un volume, en 1991, mais ces initiatives sont restées sans suite. De cette époque, une entreprise mérite une attention particulière : la maison d'édition Hunga-Print a lancé plusieurs séries consacrées, chacune, à un auteur particulier, dont une à Simenon. En 1994, cinq romans ont ainsi paru (*Une confidence de Maigret*, *Maigret voyage*, *Maigret a peur*, *Maigret et Maigret se défend*) dans une collection fondée sur le principe du personnage récurrent. Sur la couverture de trois volumes sur cinq, on peut identifier Michael Gambon, l'acteur anglais, dans le rôle du commissaire de la série britannique réalisée en deux saisons, en 1992 et 1993. La série amorcée par cette maison d'édition a sans doute compté sur les spectateurs de la série télévisée. Mais cette entreprise a été de très courte durée, ce qui n'est pas surprenant compte tenu des tendances de cette époque : la plupart des entreprises pareilles étaient de courte durée.

Les traducteurs (il y en a eu huit pour cette période intermédiaire) n'étaient plus les mêmes, puisqu'il n'y en avait qu'une seule dont le nom (Katalin Ilosvai) était apparu dans une des collections de l'époque précédente. On note la première reprise d'une traduction antérieure : *Maigret se défend* paraît, de nouveau, chez Hunga-Print, dans la même traduction.

C'est pendant une quatrième période, une dizaine d'années après, que nous assistons à la reprise des traductions des enquêtes de Maigret. D'abord, la maison d'édition Park lance une collection de volumes en petit format consacrée exclusivement au personnage. Entre 2004 et

[10] *Le chien jaune*, *L'Affaire Saint-Fiacre* et *La folle de Maigret* (en un volume, 1974), *Maigret et l'homme du banc*, *Un crime en Hollande* et *Maigret hésite* (en un volume, 1975), *La première enquête de Maigret*, *Maigret tend un piège* (en un volume, 1976), *Maigret s'amuse*, *Le voleur de Maigret* (en un volume, 1979), *La pipe de Maigret*, *Maigret se fâche et Maigret aux assises* (en un volume, 1985), *L'homme de Londres* et *Maigret et le marchand de vin* (en un volume, 1986).

[11] Les éditeurs étaient tous situés à Budapest.

2009, 35 volumes sont ainsi publiés, avec seulement quelques rééditions. Après un démarrage très fort – 10 volumes en 2004, 8 en 2005 et encore 6 en 2006 –, la vitesse diminue au fil des années. Dix traducteurs ont contribué à cette entreprise : quelques traducteurs n'ont fait qu'une seule traduction, mais il y en a eu cinq (Ágnes Tóthfalusi, Miklós Takács M., Judit Szántó, Laura Lukács, István Ertl), qui en ont réalisé trois, un traducteur (Róbert Bognár) en a publié cinq et un autre encore (Zoltán Vargyas), huit. Ils étaient tous des traducteurs de renom, mais tous également étaient de nouveaux traducteurs de Simenon.

Certains titres sont réédités dans la même traduction : *Maigret tend un piège*, *Maigret hésite*, *Maigret et l'homme du banc* et *La première enquête de Maigret*, et quelques autres sont retraduits : *Maigret et la jeune mort* (un des buts était de corriger les lacunes du volume paru en Roumanie), *Maigret se défend* et *Maigret*.

Depuis les années 2010, nous pouvons distinguer une dernière période pour ce qui est des traductions qui nous intéressent. C'est une autre maison d'édition, Agave, qui a repris les droits de traduction et a commencé à publier, dès 2011, de nouveaux récits, en alternant cette fois romans policiers et « romans durs ». En une décennie, 16 récits de Maigret et 8 « romans durs » ont été publiés. Après une hésitation initiale, une période pendant laquelle plusieurs traducteurs ont encore contribué à l'entreprise, il n'en reste que deux (Tamás Barta et István Ertl) pour porter la responsabilité des traductions. Cette série – dont le format est moins grand que les autres livres de cette maison d'édition – essaie de terminer ce qu'il reste encore à traduire : ainsi qu'on l'a mentionné, trois romans et quatorze nouvelles restent à traduire pour pouvoir enfin disposer de la traduction intégrale des Maigret. Enfin, mentionnons quelques rééditions : *Maigret tend un piège* (dans la même traduction) et *Maigret et son mort* (dans une nouvelle traduction), toutes deux faites pour accompagner la nouvelle série télévisée britannique, avec Rowan Atkinson dans le rôle principal.

On peut donc constater que plus de 60 ans n'ont pas été suffisants à l'édition hongroise pour venir à bout de l'entreprise de traduction intégrale des enquêtes de Maigret : en Hongrie, le commissaire a erré d'un éditeur à l'autre. Tout cela a nui, bien sûr, à la sérialité fondée sur le retour du même personnage, ce principe n'étant respecté en Hongrie que dans ces derniers temps. D'auteur contemporain, Simenon est devenu, au fil du temps, un auteur classique, qui doit trouver sa place dans un marché très saturé qui lui impose d'être visible, en dépit d'un lectorat qu'on peut supposer – selon l'activité lectoriale en ligne – vieillissant, parmi beaucoup d'auteurs contemporains.

Les romans de Simenon incarnent d'ailleurs à eux seuls la variante française ou francophone du genre qui était toujours en minorité en Hongrie par rapport à la variante anglo-américaine. Au début, à partir des années 1960, les romans de Simenon ont contribué à (ré)institionnaliser le genre du roman policier, tout en représentant, avec d'autres écrivains, le monde occidental. Les romans de l'auteur belge, tout comme ceux d'autres écrivains occidentaux, ont contribué à la renaissance et à la diversification du roman policier à partir des années 1970.

2. *Maigret* et ses traducteurs

Simenon a eu la chance de bénéficier du travail de traducteurs considérés comme les meilleurs dans leur domaine linguistique et culturel. Les traducteurs ne comptent toujours pas parmi les acteurs importants du champ littéraire et restent bien souvent « invisibles » (Venuti, 1995)

et il reste souvent difficile de trouver des informations à leur sujet[12]. Pour les présenter, nous regrouperons les traducteurs de Simenon par époques, en étant attentif à leur profil (Simeoni, 1998 ; Delisle, 2002 ; Gravet, 2013), leur carrière et leur engagement dans cette entreprise.

Avant le changement de régime, l'époque qui correspond aux deux premières périodes présentées dans la première partie de cet article, on peut identifier plusieurs types de trajectoires.

Certains traducteurs étaient en même temps des acteurs du monde de l'édition. László Szíjgyártó (1916-1983), auteur, traducteur, rédacteur en chef de *Európa* (1965-1971), puis de *Magvető* (1972-1983). László Wessely (1904-1978), qui a participé au mouvement communiste européen, a fait ses études à Paris entre 1923 et 1926, avant de travailler pour la maison d'édition Európa entre 1969 et 1978. Ses descendants ont fondé un prix, le prix Wessely, pour récompenser le travail des traducteurs. Vera Somló était rédactrice pour plusieurs maisons d'édition.

Certains traducteurs étaient en même temps des acteurs du champ littéraire. Katalin Rayman (1912-2002) a vécu à Paris et était la rédactrice de la revue de littérature mondiale *Nagyvilág*. István Klumák (1908-1983), originaire de Cluj, a fait ses études à Paris ; il était, lui aussi, collaborateur de cette revue. Márta Farkas, traductrice de Dumas, Duras, Robbe-Grillet et Gaboriau, est elle-même romancière (*Csak egy élet* [*Juste une vie*], 2016, *Párizsban*, [*À Paris*] 2018). Tivadar Gorilovics (1933-2014) était un historien de la littérature à l'Université de Debrecen ; en tant que tel le roman de Simenon est le seul ouvrage de fiction qu'il ait traduit. Mária Zsámboki, rédactrice et traductrice, était également auteure de romans et, entre autres, de romans policiers, sous le pseudonyme de Jeanne-Marie Joël (*Ne nyeld le szó nélkül*, [*Ne l'avale pas sans un mot*] 1989, *Nyugodjék békében ?* [*Repose en paix ?*], 1991).

D'autres traducteurs n'ont fait qu'une brève incursion dans le domaine de la traduction, comme Hollós Adrienne, historienne du cinéma.

D'autres encore se sont en revanche consacrés essentiellement à la traduction. Leur activité traduisante ne s'est donc pas limitée aux seuls *Maigret*. C'est le cas de Mária Déva, traductrice de Simenon, mais aussi de Sébastien Japrisot ; ou encore de Péter Ádám, éminent traducteur de Marguerite Duras, de Boris Vian, d'Albert Camus, mais aussi d'André Bazin, de Michel Foucault, de Pierre Bourdieu, de Roland Barthes ou d'Alexis de Tocqueville...

Et on peut identifier, finalement, un cas à part, très intéressant et assez typique de l'époque : parfois le métier de traducteur servait de pis-aller à celles et ceux qui avait été condamnés pour leur activité politique. C'est le cas d'Aliz Halda (1928-2008), la fiancée de Miklós Gimes, un des acteurs principaux de la révolution de 1956, condamné à mort avec Imre Nagy, à la tête du gouvernement pendant les jours de la révolution. Entre 1962 et 1983, elle a été directrice d'un dortoir de pensionnat pour lycéennes, puis, à partir des années 1970, elle est devenue membre de l'opposition clandestine : c'est dans ce contexte que sa traduction de Simenon a paru en 1981. Lajos Örvös (1923-2002) représente également ce cas : comme auteur débutant, il faisait partie du cercle de la revue *Kelet Népe*, dont le rédacteur en chef, le célèbre roman-

[12] Dans notre cas aussi il était souvent difficile ou impossible de trouver des informations sur les traductrices et les traducteurs. Cette partie sera forcément lacunaire.

cier Zsigmond Móricz[13], l'a encouragé à apprendre le français. Après 1956, il s'est retrouvé au chômage pendant deux ans à cause de la publication du poème de Gyula Illyés, « Une phrase sur la tyrannie »[14].

Parmi les membres de cette première vague, plusieurs avaient déjà commencé leur carrière avant 1948, c'est-à-dire avant l'installation du régime socialiste. Ils ont donc continué leur activité littéraire dans un autre contexte politique et culturel.

Après le changement du régime, donc après 1990, la tradition des traducteurs confirmés se poursuit. Certains traducteurs se sont consacrés essentiellement à la traduction. Ágnes Tóthfalusi, traductrice d'Anna Gavalda, de Guillaume Musso et de Daniel Pennac, est devenue célèbre par ses traductions de romans de Michel Houellebecq. Zoltán Vargyas est traducteur de Boris Vian, Albert Camus ou Vladimir Nabokov. Róbert Bognár se consacre, lui aussi, à Boris Vian, mais aussi à Émile Ajar ou Agota Kristof. Outre les auteurs français, Laura Lukács traduit aussi des auteurs qui écrivent en portugais, dont José Saramago.

Certains traducteurs sont en même temps acteurs du monde de l'édition. Tout comme Zsuzsa N. Kiss, qui a travaillé pour plusieurs maisons d'éditions, József Takács M. a été responsable, notamment, de l'édition de l'œuvre complète de Boris Vian.

Enfin, il y a des traducteurs qui mènent conjointement plusieurs types d'activités. Judit Szántó (1932-2016), qui était aussi dramaturge et critique de théâtre, était considérée comme l'une des meilleures traductrices, surtout pour ses traductions de Stephen King. István Ertl est également interprète et connu comme un espérantiste important. Zsófia Mihancsik, traductrice de Roland Barthes, mais aussi de Jean-Marie Gustave Le Clézio ou de Boileau et Narcejac, est connue avant tout comme journaliste. Zsolt Pacskovszky, qui a traduit entre autres Jean-Philippe Toussaint, est également un auteur de romans, et notamment d'un roman policier, co-écrit avec son frère cinéaste, József Pacskovszky.

La maison d'édition Agave n'a engagé, sur le long terme, que deux traducteurs, István Ertl et Tamás Barta. C'est le premier, Ertl, qui a traduit le plus de romans de Simenon, neuf, pour deux maisons d'édition. À part lui, parmi les traducteurs qui ont traduit un grand nombre de *Maigret*, il y a Zoltán Vargyas avec huit et Róbert Bognár avec cinq traductions.

Au fil du temps, on peut voir que la traduction des romans de Simenon reflète la progressive professionnalisation du métier, mais ce qui saute surtout aux yeux, c'est qu'il n'y avait pas et qu'il n'y a toujours pas de traducteur attitré de Simenon en Hongrie[15]. Au total, on peut compter 42 traducteurs (y compris les deux traducteurs des deux romans parus en Roumanie), et donc autant de méthodes (qu'il serait intéressant d'étudier de plus près ultérieurement) et de conceptions pour transplanter, à destination des lecteurs hongrois, un même univers fictionnel.

3. Les paratextes

C'est Gérard Genette qui a proposé la description la plus complète des paratextes (Genette, 1987) ; mais, même s'il parle des paratextes iconiques, il ne s'y intéresse pas particulièrement. Georg Stanitzek (2005) reprend le système de Genette en essayant de l'adapter à d'autres

[13] Zsigmond Móricz (1879-1942), une des figures les plus importantes de la prose dite réaliste dans la littérature hongroise. Quelques traductions françaises récentes : *Un déjeuner*, Cambourakis, 2018 ; *L'épouse rebelle*, Phébus, 2003.

[14] Gyula Illyés (1902-1983), poète, romancier, homme de théâtre. *Une phrase sur la tyrannie* a été écrit en 1950. Avant d'être publié en 1956, le poème a circulé d'une manière clandestine.

[15] Ce qui peut être le cas pour d'autres auteurs : Ágnes Tóthfalusi est souvent considérée comme l'éminente traductrice des romans de Houellebecq.

médias. L'une des caractéristiques de base de l'édition de livres à l'ère des médias de masse est la multiplication des paratextes[16]. C'est par les paratextes que le livre devient un objet commercial et l'une des conditions de son succès est la manière dont il peut diriger le regard du lecteur, la manière dont il peut prendre place dans le système de la visibilité, dans la concurrence pour capter l'attention des lecteurs (Heinich, 2012).

Vu l'important tirage des *Maigret* dans la collection Albatrosz – en moyenne 120.700 exemplaires – les romans de Simenon représentent un produit de masse. Sur les couvertures, on voit des collages qui mêlent soit dessins et photos, soit plusieurs photos, celles-ci montrant souvent un personnage qui peut évoquer tantôt le commissaire, tantôt la victime, mais aussi des objets, comme des armes, qui sont parfois des attributs typiques du personnage, ainsi la pipe. Il y a également des éléments du décor, par exemple la mer et une partie de bateau pour *Le port des brumes*. Les titres originaux des romans en français sont traduits relativement littéralement. Ainsi il arrive, s'il s'agit des romans de la première série (*Le port des brumes*, *La danseuse du Gai-Moulin*, *Les caves du Majestic*), que le titre ne permette pas de voir qu'il s'agit bel et bien d'un roman de la série des *Maigret*. Cette indication importante sera reprise dans le prière d'insérer de la 4e page de la couverture. Outre les indications sur le caractère sériel (le nom du commissaire, les traits de caractère du personnage – comme son flair, son humanité – ou la manière d'enquêter), on y trouve des extraits tirés du roman ou des phrases qui servent à exciter la curiosité du lecteur. On y lit parfois une évaluation anonyme (le roman le plus spirituel, le roman le plus humain de la série) : la collection insiste sur le caractère humain ou même universel de la série de Simenon.

En ce qui concerne la collection de l'autre maison d'édition, Európa, *Fekete könyvek* [*Livres noirs*], c'est la couleur noire qui prédomine sur les pages de couverture, conformément au titre de la collection. Le lecteur trouve, ici aussi, un collage comme illustration de couverture. La particularité de cette collection, c'était l'épaisseur des volumes : dans le cas de la série *Maigret*, un volume contenait au moins deux, parfois trois romans. Le tirage de ces récits était de 90.000 exemplaires. Sauf le premier volume, qui porte le titre d'un des premiers romans de la série, *Le chien jaune*, les titres suivants devaient insister sur le personnage principal ; quant aux prières d'insérer, ils visaient avant tout à piquer la curiosité du lecteur en mettant l'accent sur le crime.

Les deux collections n'ont pas exploité toutes les ressources de la sérialité. Selon les usages de l'époque, elles ont gardé les titres originaux des romans. Ce n'est donc pas Maigret, comme personnage récurrent, qui était mis en avant, mais le genre du roman policier, qui bénéficiait alors de la tolérance de la politique culturelle. Les romans policiers de Simenon ont occupé une place particulière dans ce processus de transfert culturel : comme nous avons essayé de montrer, ils ont paru plus ou moins régulièrement pendant plusieurs décennies, jusqu'au changement du régime.

Après 1990, l'édition des romans de *Maigret* de Simenon a suivi une autre stratégie. De ce point de vue, la tentative de la maison d'édition Kolonel a été remarquable, mais, malheureusement, sans suite. Dans cette collection de très petit format (10 X 15 centimètres), dédiée aux personnages emblématiques du genre (Poirot, Charlie Chan, Perry Mason, Holmes, Ellery

[16] Concernant l'emplacement des paratextes, Genette fait la distinction entre les péritextes (qui se trouvent tout près, autour du texte) et les épitextes (qui se trouvent plus loin). Ici, on prend en compte surtout les premiers, les péritextes.

Queen, Maigret, Lupin, James Bond, Gideon Fell, Palmu, Miss Marple et Gomar[17]), un seul roman de Simenon a paru (*Maigret et le corps sans tête*). Il s'agit donc d'un projet de série autour d'un personnage récurrent, Maigret, qui est présenté, sur la couverture, comme un psychologue. Le dessin de l'emblème du personnage, une pipe, attire l'attention du lecteur, tout comme la couleur de la couverture : chaque série de cette collection a sa propre couleur et celle de Simenon est le lilas. Comme le nom du personnage est mis en avant, le titre du roman est abrégé : *A fej nélküli holttest* [*Le corps sans tête*]. À la page 4 de couverture, on trouve une petite biographie de l'auteur, en mentionnant qu'il est belge, une phrase sur Maigret (y compris sa devise : « Comprendre et ne pas juger ») et la mention du fait qu'il s'agit de la première parution du roman en hongrois. Ces paratextes, qui servent aussi à lancer la série, renvoient à la singularité de la démarche de Simenon, en mettant l'accent sur la méthode spécifique du commissaire.

Ce qui était inauguré ici, la série à personnage récurrent (même si elle s'intègre dans une collection fondée sur le genre), sera repris par une autre tentative, la série de la maison d'édition Hunga-Print. Le nom du personnage est mis, ici aussi, en avant mais, cette fois, c'est un chapeau mou qui lui sert d'emblème. La nouveauté de cette série, par rapport aux traductions antérieures, réside dans l'utilisation des photos sur les couvertures : trois d'entre elles (sur cinq) représentent Michael Gambon, l'acteur britannique qui a incarné le personnage de la série télévisée du début des années 1990. Au verso de la couverture, le lecteur potentiel trouve une citation tirée du roman et, pour éveiller encore plus sa curiosité, un résumé met l'accent sur le caractère exceptionnel du personnage.

L'entreprise de la maison d'édition Park (35 volumes entre 2004 et 2009) s'est distinguée par la campagne de lancement, et notamment par la publication d'une petite brochure (donc d'un épitexte, cette fois), et par la fondation d'un club de lecteurs. La série a bénéficié du parrainage d'un romancier hongrois, Dezső Tandori[18], dont la devise (« Mon rapport aux livres policiers de Simenon ? J'en ai besoin ») apparaît sur plusieurs volumes. La série garde le petit format (11 X 18 centimètres), un logo (le nom du personnage principal) se trouve en haut, à droite, imposé par les ayants droit. La nouveauté de cette série réside dans les titres : à chaque fois, le nom du commissaire y apparaît. Il en découle que, lorsqu'il s'agit de reprises des romans de la première série, publiée entre 1931 et 1934, le titre a été modifié. L'uniformisation des volumes passe aussi par l'utilisation des photos de couverture, toujours en rapport avec l'intrigue, mais en accentuant l'ambiance française : bien qu'il s'agisse d'un auteur belge, l'univers fictionnel de la série s'enracine dans la vie française. Ainsi les espaces représentés (rues, ponts, toits, boulevards) connotent-ils Paris, ou alors une campagne typiquement française. Parfois, les photos évoquent les États-Unis (par exemple dans le cas de *Maigret chez le coroner* dont l'intrigue se déroule en Arizona). Le verso de la couverture, outre la mention du fait qu'il s'agit d'une première traduction ou d'une retraduction et la devise du romancier hongrois, présente soit une citation (accompagnée d'une phrase de résumé) soit un résumé plus ou moins long, mais ne met jamais l'accent ni sur le romancier ni sur le personnage.

Enfin, la dernière entreprise, toujours en cours, celle d'Agave, suit, en gros, la même stratégie : campagne de lancement (avec, entre autres, un site web qui n'est plus accessible), l'utilisation des mêmes types de paratextes pour fidéliser les lecteurs sériels : un des moyens est la modi-

[17] Gomar est le personnage récurrent de huit romans policier hongrois, parus entre 1934 et 1937, signé sous le nom de Louis Lucien Rogger, qui est en fait le pseudonyme de Louis Aczél et Lucien Aigner, deux reporters d'origine hongroise qui ont travaillé à Paris dans les années 30. Les romans ayant une thématique française mettent en scène un ancien cambrioleur devenu policier amateur, Gomar.

[18] Dezső Tandori (1938-2019), poète, romancier, traducteur. Sous le pseudonyme de Nat Roid (anagramme de Tandori) il a publié onze romans policiers entre 1980 et 2005.

fication de certains titres pour que le nom du commissaire puisse apparaître chaque fois, ou l'imposition du logo par les ayants droit (on voit ce même logo sur la couverture des éditions françaises ou sur celle d'autres éditions étrangères). Le paratexte est cependant plus original, car le lecteur trouve également des textes à la première page de chaque volume, des citations concernant Simenon venant d'André Gide, de François Mauriac, de Frédéric Dard, de Federico Fellini, de Graham Greene…. Les photos de couvertures évoquent moins l'atmosphère française (on y trouve très peu d'êtres humains, parfois seulement des objets : téléphone, veste, pipe), mais, si elle est représentée, c'est souvent par le biais de la capitale française qui est directement reconnaissable par ses monuments, dont la tour Eiffel. Il faut mentionner spécialement la couverture de *Maigret tend un piège*, sur laquelle on voit la photo de Rowan Atkinson : le volume a effectivement accompagné le lancement de la nouvelle série britannique de 2016. À la page 4 de couverture, on trouve, chaque fois, un résumé, accompagné parfois d'informations complémentaires concernant les adaptations (dans le cas de *La nuit du carrefour* ou *La tête d'un homme*) ou sur le contexte de la parution (*Pietr-Le-Letton* est le premier roman de la série, *Le Pendu de Saint-Pholien* contient des éléments autobiographiques, *Les mémoires de Maigret* est le roman le plus atypique).

Ce bref aperçu sur les paratextes permet de distinguer deux époques : avant le changement de régime, moins d'attention leur était accordée, tandis que, plus tard, au sein d'un nouveau système, celui du marché capitaliste du livre, les paratextes sont utilisés plus soigneusement dans un contexte de plus en plus concurrentiel. Les campagnes publicitaires ont recouru, comme on l'a vu, aux ressources d'internet. Selon l'historien de la littérature Charles Grivel : « Tout message de tout médium (et de tout genre) – la couverture est générale ! – s'accompagne d'un index emphatique *qui en accomplit la désidérabilité*. Un message n'existe qu'en tant qu'il se rend attrayant. » (Grivel, 1987, p. 143) L'édition contemporaine hongroise de Simenon s'inscrit pleinement dans ce régime, mais les paratextes sont utilisés d'une manière traditionnelle, ce qui est sans doute en rapport avec le fait qu'il s'agit d'un auteur désormais classique, de romans qui mettent en scène un personnage ordinaire et, dans la représentation du monde fictif, suivent une esthétique réaliste. Il faut également noter que les paratextes ne mentionnent que rarement que le romancier est d'origine belge : l'accent est plutôt mis sur la représentation d'un univers fictionnel français, plus familier pour un lecteur ordinaire hongrois.

4. Conclusions

Plusieurs conclusions s'imposent, certaines dépassant le cadre du problème des traductions. L'analyse des traductions des romans policiers de Simenon nous a permis de mettre l'accent sur l'importance du roman policier importé (qui sera la base d'une production locale de plus en plus diverse à partir des années 1970 et 1980). Elles indiquent aussi la place et l'importance relatives du modèle français par rapport au modèle anglo-saxon et aux romans policiers venus d'ailleurs : au fil du temps, ce modèle français devient de moins en moins présent. L'évolution du discours paratextuel témoigne par ailleurs d'un changement de paradigme : au lieu d'être fonctionnel, il devient de plus en plus sophistiqué, et le travail plus soigné sur les codes visuel devient un impératif.

En considérant cette histoire des traductions, on constate le passage d'une identité générique à une identité sérielle : dans les collections antérieures, Simenon apparaît comme un auteur policier parmi d'autres, tandis que les collections ultérieures se sont fondées sur le retour du même personnage. Cet état de faits indique à la fois le statut acquis par Simenon et un nouveau dispositif du genre policier.

En ce qui concerne la Hongrie des années 1960-1980, l'une des grandes tendances était l'instauration d'un régime fondé de plus en plus sur la consommation. Le roman policier s'est

ré-institutionnalisé d'abord et essentiellement par la traduction et, dans ce processus, le modèle français-francophone – avec des auteurs comme Gaboriau, Leroux, Japrisot ou Boileau et Narcejac – a joué un rôle important. Le genre pratiqué par Simenon était particulièrement influent : le personnage de Simenon n'est pas un super-héros, mais un homme comme les autres, un fonctionnaire, chez qui les convictions idéologiques ou religieuses n'ont que très peu d'importance. C'est essentiellement en cela et dans la relative rareté des marqueurs culturels que réside le caractère universalisable et, ainsi, transposable de cet univers fictionnel au-delà de la culture française, et cette transposition pouvait facilement s'effectuer vers d'autres médias, d'abord le cinéma et ensuite la télévision. Il est également important de souligner que cet univers fictionnel a trouvé une résonance particulière dans la réalité hongroise de l'époque : l'exotisme modéré des romans de Simenon allait de pair avec la proposition d'un mode vie de classe moyenne, classe en voie de (re)construction en Hongrie sous le régime socialiste.

L'auteur lui-même représente un cas singulier dans la francophonie : Simenon est d'origine belge, mais à partir de la fin des années 1920, il vit dans trois pays différents : la France, les États-Unis et la Suisse, ce qui a une incidence sur le monde représenté dans ses romans : Maigret est un fonctionnaire parisien. Dans la première série des romans, il voyage encore beaucoup, notamment en Belgique et aux Pays-Bas, tandis que dans la deuxième série, à partir de 1942, il quitte rarement Paris, et l'univers fictionnel représente la société française de l'après-guerre. Il en résulte une tension entre la nationalité de l'auteur et l'univers fictionnel de ses romans, ce qui peut prêter à confusion, si le lecteur confond les deux et donne la priorité à l'univers fictionnel perçu.

Il est également à noter que l'auteur cesse d'écrire des romans en 1972, juste avant le milieu des années 1970, un moment important à partir duquel les cultures et les sociétés occidentales connaîtront plusieurs types de changement (crises économiques et sociales, mondialisation, migration). L'identité sera plus pensée en termes de genres (au sens de *gender*), d'ethnies ou de classes d'âge qu'en termes de classes sociales. Or, le thème majeur qui revient dans les romans de Simenon est précisément le « passage de la ligne », c'est-à-dire la montée ou la descente sur l'échelle sociale, le problème des classes, l'auteur s'inscrivant ainsi profondément dans son époque. Avec le passage du temps, Simenon devient un auteur de plus en plus classique, ancré dans une période qui dure des années 1930 jusqu'à la fin des années 1960, période qu'Edgar Morin décrit comme la « montée sociologique des classes populaires », un mouvement qui « fait accéder les masses au niveau affectif de la personnalité bourgeoise » (Morin, 1972, p. 24). Il n'est pas surprenant que la série télévisée française avec Bruno Cremer situe chaque intrigue dans un décor qui rappelle, en gros, les années 1950. Tout cela peut poser le problème de la rencontre de cet univers fictionnel avec les lecteurs contemporains, pour qui – selon les analyses de Bernard Alavoine – Maigret apparaît plus comme un personnage de série télévisée ou de bande dessinée qu'un personnage de roman (Alavoine, 2000, p. 616).

Pour préciser cet effet de décalage temporel, il faut insister sur le fait que le caractère *universel* qu'on avait tendance à attribuer aux romans de Simenon (voir l'insistance sur la représentation de l'homme « nu »[19]) correspond plutôt à une époque précise, qui dure des années 1930 aux années 1970, que Simenon a su saisir et problématiser d'une manière extraordinaire. La nouvelle série télévisée britannique peut nous enseigner plusieurs choses : c'est une série britannique et non pas française (elle est donc étrangère à la culture française-francophone) ; il s'agit d'un univers fictionnel qui provoque désormais un sentiment nostalgique ; une reprise de la série de Simenon est possible mais dans certaines limites : on constate l'adoption de procédés audio-visuels contemporains pour un univers fictionnel intact, ce qui n'est pas le cas

[19] Voir le titre de l'ouvrage *À la recherche de l'homme nu*, édité par Francis Lacassin et Gilbert Sigaux (Paris, 10-18, 1987).

pour les enquêtes d'Hercule Poirot (dans son nouveau film, Kenneth Branagh propose une modification du personnage) et encore moins de celles de Sherlock Holmes (le succès de la série de la BBC a prouvé que la transplantation de cet univers dans notre époque est possible). On peut voir que la modification de l'univers fictionnel suppose un personnage atypique, excentrique, ce qui n'est évidemment pas le cas de Maigret.

Un feuilleté de temporalités distinctes : voilà ce qu'impose l'observation. À quoi il faudrait ajouter un dernier point : comme la traduction des Maigret n'est toujours pas achevée en Hongrie, chaque nouvelle parution constitue une nouveauté pour les lecteurs hongrois, la culture hongroise fondée sur une langue périphérique étant souvent décalée par rapport aux tendances occidentales. Mais ce retard a plusieurs conséquences : même si presque tout est traduit, le lecteur hongrois (s'il n'est pas un collectionneur acharné) ne trouve nulle part la série complète des romans de Maigret ; le renouvellement des générations ne se fait plus ; le relais de l'adaptation ne suffit pas à relancer l'intérêt pour un univers largement fondé sur une esthétique réaliste décrivant une société de classes.

5. Bibliographie

Alavoine, B. (2000). Maigret : évolutions génériques, adaptations transmédiatiques. In J. Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques* (pp. 603-618). Limoges: PULIM.

Casanova, P. (2008). *La République mondiale des Lettres* (préface inédite, édition revue et corrigée). Paris: Seuil.

Casanova, P. (2015). *La Langue mondiale. Traduction et domination.* Paris: Seuil.

Delisle, J. (2002). *Portraits de traductrices*. University of Ottawa Press.

Even-Zohar, I. (1990). *Polysystem studies. Poetics Today, 11*(1), 1-268.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.

Gravet, C. (2013). *Traductrices et traducteurs belges : portraits réunis*. Université de Mons, Service de Communication écrite.

Grivel, C. (1987). La couverture d'images. In J. E. Müller (dir.), *Texte et médialité* (pp. 127-189). Mannheim: Mana 7.

Heinich, N. (2012). *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique.* Paris: Gallimard.

Heilbron, J. (1999) Towards a sociology of translation: Book translation as a cultural world-system. *European Journal of Social Theory, 2*(4), 429-444.

Morin, E. (1972). *Les stars*. Paris: Seuil.

Simeoni, D. (1998). The pivotal status of the translator's habitus. *Target, 10*(1), 1-39.

Stanitzek, G. (2005). Texts and paratexts in media. *Critical Inquiry, 32*(1), 27-42.

Steiner, A. (2012). World literature and book market. In T. D'haen, D. Damrosch & D. Kadir (dir.), *Routledge Companion to World Literature* (pp. 316-324). London: Routledge.

Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility.* New York: Routledge.

Venuti, L. (2012). World literature and translation studies. In T. D'haen, D. Damrosch & D. Kadir (dir.), *Routledge Companion to World Literature* (pp. 180-192). London: Routledge.

Sándor Kálai

Maître de conférences
Université de Debrecen
Egyetem tér 1.
4032 Debrecen
Hongrie

kalai.sandor@arts.unideb.hu

Biographie : Sándor Kálai est maître de conférences à l'Université de Debrecen, il enseigne au Département des Études Françaises et au Département des Sciences de la Communication et des Médias. Après avoir publié un livre en 2009, en hongrois, sur les discours religieux et scientifique dans l'œuvre d'Émile Zola, il s'est intéressé à l'évolution de la culture médiatique européenne et aux genres de la culture de masse, notamment au roman policier. En 2012 il a publié un livre, en hongrois, sur l'histoire de la littérature policière française.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 32(1) Avril 2020

De la désignification en traduction littéraire : *Les Gens d'en face* de Georges Simenon dans le contexte turc du point de vue de la sémiotique de la traduction

Sündüz Öztürk Kasar

Université technique de Yıldız, Turquie

Designification in literary translation: *The Window Over the Way* by Georges Simenon in the Turkish context from the point of view of the semiotics of translation – *Abstract*

The Window Over the Way is a novel written in 1933 after Georges Simenon's travels to Batumi (currently in Georgia) and Turkey. The novel, one of the author's "roman durs", has been translated twice into Turkish, in 1962 and in 2016. This paper studies the two Turkish versions of the novel from the point of view of semiotics of translation. To better evaluate signification and designification in the two translations, I draw upon the systematics of designification in translation, which aims to raise the translator's awareness to grasp and to reproduce the signs which build the semiotic universe of the original text to be translated. I therefore propose to compare the two semiotic universes reproduced by the two Turkish translators of the novel in order to observe what each version presents by preserving, modifying or damaging the semiotic universe of the original and whether they allow the reception of the signs and the significations in the target context.

Keywords:

Georges Simenon, *Les Gens d'en face*, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, semiotics, designification

 DOI:10.17462/para.2020.01.09

1. Problématique, corpus d'analyse et perspective méthodologique

Dans notre travail, nous allons étudier les deux traductions turques du roman intitulé *Les Gens d'en face* de Georges Simenon du point de vue de la saisie et de la reproduction des signes et des significations de l'univers sémiotique de l'original. Pour ce faire, nous allons adopter le point de vue de la sémiotique de la traduction dont le principal souci est d'établir une interdisciplinarité fructueuse entre la sémiotique et la traductologie pour contribuer à la qualité de la traduction littéraire. Depuis 2001, nous travaillons dans ce domaine interdisciplinaire où nous avons fait plusieurs publications (cf. entre autres, Öztürk Kasar, 2005, 2006a, 2006b, 2009a, 2009b, 2012, 2013, 2016a, 2016b, 2017, 2018, 2019). Notre point de vue se base sur les travaux développés au sein de l'École sémiotique de Paris, fondée dans les années 1960 sur les initiatives d'Algirdas Julien Greimas, épaulé par Jean-Claude Coquet. Nous adoptons et suivons particulièrement la Théorie des instances énonçantes élaborée par Jean-Claude Coquet au cours d'une longue carrière académique (Coquet, 1973, 1984-1985, 1997, 2007). Selon cette théorie, l'instance énonçante est à l'origine du « discours » défini par le linguiste Émile Benveniste comme « le langage mis en action, et nécessairement entre partenaires » (Benveniste, 1966, p. 258). C'est l'instance d'origine qui produit, dans son discours, des significations qui seront saisies tant bien que mal par l'instance de réception. Le discours est donc un jeu et un enjeu entre deux interlocuteurs qui essaient de se comprendre l'un l'autre et qui sont parfois sujets à se mécomprendre dans certaines conditions. A fortiori en traduction où la communication se complique en raison de la multiplication des instances d'origine et de réception, en raison aussi de la superposition des langues, des cultures, des contextes sociaux et historiques. Le syncrétisme des rôles d'instance réceptive et d'instance d'origine chez le traducteur comble le « malheur » de celui-ci qui a deux interlocuteurs : l'auteur, d'un côté, et le lecteur, de l'autre. Par ailleurs, la difficulté de traduire trouve son apogée dans le domaine littéraire, où le langage repousse ses propres frontières pour élargir son champ d'activités et pour s'enrichir. Aussi le traducteur littéraire doit-il être à même de faire face à tous ces défis.

1.1. Les Gens d'en face et sa thématique

Les Gens d'en face est un roman écrit en 1933 après les voyages de Georges Simenon à Batum (Batoumi), en actuelle Géorgie, et en Turquie. Ce texte a attiré notre attention en raison de trois particularités. D'abord, par le fait que ce livre prend place parmi les « romans durs » de l'auteur ; il n'est donc pas classé parmi ses romans policiers. Ensuite, par son personnage principal, Adil Bey, diplomate turc, qui représente la nouvelle République turque vue par les yeux d'un observateur étranger. Et enfin, par la problématique du roman qui aborde deux questions sensibles, le régime des soviets de l'époque de Staline et la misère du peuple russe sous ce régime.

Dans le roman, l'intrigue tourne autour d'Adil Bey, consul de la jeune République turque des années 1930 à Batum. Adil Bey est un célibataire d'une trentaine d'années qui a fait de brillantes études et qui a combattu, durant la Guerre de libération de Turquie, auprès de Mustafa Kémal, le leader de la République turque. Il vient à Batum pour remplacer l'ancien consul mort subitement d'une façon suspecte. À son arrivée, il est accueilli par un consul d'Italie très contrarié, à qui il répond du tac au tac. La relation entre les deux consuls s'améliore grâce aux efforts de l'épouse du consul d'Italie. Chez les Italiens, Adil Bey fait connaissance également du consul de Perse, et de sa femme, Nejla, qui va lui faire des avances et avec qui il va avoir une liaison, sans trop le vouloir. Au consulat, Adil Bey a une jeune secrétaire russe qui va l'attirer. La jeune femme vit avec son frère et l'épouse de celui-ci dans le bâtiment situé juste en face du consulat. Les fenêtres de leur maison et celles du consulat permettent de surveiller « les gens d'en face », d'où le titre du roman. Plus Adil Bey se rend compte de la vie

difficile des gens à Batum et des effets du régime des Soviets, plus il s'intéresse à sa jeune secrétaire dont il tombe amoureux. Mais son état de santé empire chaque jour : il soupçonne un empoisonnement progressif mais n'arrive pas à en comprendre les raisons. Commence alors sa quête pour trouver l'auteur et le motif de cette intoxication.

1.2. Les deux versions turques de *Les Gens d'en face* et ses traducteurs

Georges Simenon est un auteur traduit en langue turque à partir de 1944, d'après le constat d'Arslan Özcan et Güzelyürek Çelik (2016, p. 168). L'auteur belge est vite aimé et apprécié du lectorat turc, aussi un grand nombre de ses livres sont-ils traduits en turc, et les premières traductions sont réalisées par de grands écrivains comme Oktay Rifat, Sait Faik, Bilge Karasu, Nurullah Ataç, Oktay Akbal, Tahsin Yücel, Erhan Bener et Çetin Altan[1]. Les Éditions Everest à Istanbul ont pris, à partir de 2016, l'initiative de republier ces premières traductions dans une série intitulée *Georges Simenon Ustaların Türkçesiyle* [Georges Simenon dans la langue turque des maîtres]. La même maison d'édition a aussi publié *Georges Simenon Türkiye'de* [Georges Simenon en Turquie] qui regroupe les traductions de plusieurs textes que l'auteur a écrits au retour de son voyage en Turquie, dont *Les Gens d'en face*. Le même volume reproduit également les photographies prises par Simenon lui-même lors de ses voyages à Istanbul et à Ankara.

Les Gens d'en face est traduit deux fois en turc avec un long intervalle entre les deux éditions : la première traduction faite par Hikmet Bil date de 1962 et la seconde signée par Selahattin Bağdatlı, est publiée en 2016. Les deux versions portent le même titre : *Karşı Penceredeki İnsanlar* [Les gens de la fenêtre d'en face].

Le premier traducteur du roman, Hikmet Bil (1918-2003) a fait ses études primaires et secondaires entre les années 1928 et 1940 dans l'un des établissements les plus prestigieux du pays, le Lycée de Galatasaray. La fondation de cette institution remonte à 1481, au règne du Sultan Bayezid II ; il s'agit donc d'une école impériale ottomane qui commence à assurer, à partir de 1868, un enseignement bilingue, en français et en turc, afin de former des cadres de haut niveau pour le pays. Hikmet Bil a ensuite étudié le droit à l'Université d'Istanbul, la plus ancienne université turque fondée en 1453, l'année même où le Sultan Mehmet II conquit la ville d'Istanbul. Après une petite expérience du métier d'avocat, Bil choisit le journalisme et commence à écrire dans le quotidien *Hürriyet* [Liberté]*,* fondé en 1948 et devenu l'un des journaux les plus lus de Turquie. Au journal *Hürriyet* était adossée une maison d'édition qui publiait aussi bien des livres originaux en turc que des traductions. C'est cette maison d'édition qui publiera la première traduction turque de *Les Gens d'en face* de Georges Simenon.

Le second traducteur, Selahattin Bağdatlı (né en 1942) a aussi fait des études de droit à l'Université d'Istanbul. Après des études à Paris pendant trois ans, il a travaillé comme avocat pendant quinze ans, et puis, comme professeur de droit à l'Université pendant vingt ans. Il a écrit et traduit des livres de droit, tout en se risquant à la traduction littéraire, notamment *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry. Avant *Les Gens d'en face,* il avait traduit, en 1991, *Les Clients d'Avrenos* du même auteur. Ses deux traductions sont rassemblées dans le volume intitulé *Georges Simenon Türkiye'de* [Georges Simenon en Turquie] publié par les éditions Everest en 2016.

[1] Oktay Rifat (écrivain, poète et journaliste), Sait Faik (poète et nouvelliste) , Bilge Karasu (romancier, nouvelliste et essayiste), Nurullah Ataç (essayiste et critique littéraire), Oktay Akbal (écrivain et journaliste), Tahsin Yücel (sémioticien, romancier et nouvelliste), Erhan Bener (bureaucrate, diplomate et écrivain) et Çetin Altan (écrivain, journaliste et politicien) sont tous de grandes figures intellectuelles de la Turquie du XX^{ème} siècle. Pour plus d'information sur ces personnalités, cf. Arslan Özcan et Güzelyürek Çelik, 2016.

1.3. Prises de décision de deux traducteurs turcs de *Les Gens d'en face*

Georges Simenon a conçu son roman en onze chapitres non titrés mais numérotés. Pour autant, nous remarquons que la première version turque du roman ne respecte pas cette organisation puisqu'elle contient dix-neuf chapitres. Pour le sémioticien, la segmentation du texte faite par l'auteur porte du sens car il s'agit d'une relation sémantique étroite entre le tout et ses parties et que les séquences constituent des unités de sens qu'il s'agit d'analyser. Dès lors, la reproduction de l'original en dix-neuf chapitres constitue, dans la première version turque, une première atteinte à l'univers sémiotique du roman : tous les nouveaux chapitres de cette première version, sauf le dix-septième, constituent des sous-chapitres séparés par trois astérisques dans l'original ; ces sous-chapitres, qui marquent un changement thématique, sont donc érigés au statut de chapitres dans la première traduction. Quant au seul nouveau chapitre créé par Hikmet Bil, il suit la même logique de segmentation.

Quant à la traduction du titre du roman, les deux versions turques optent pour une même solution explicitant le contexte du roman : *Karşı Penceredeki İnsanlar* qui signifie littéralement en français : les gens de la fenêtre d'en face. Il s'agit d'une surtraduction du titre de l'original mais celle-ci ne nuit pas à l'univers sémiotique du texte ; aussi nous semble-t-elle acceptable. Néanmoins, on aurait pu proposer un titre tout à fait fidèle à l'original : *Karşıdaki İnsanlar* [les gens d'en face] ou même un peu elliptique : *Karşıdakiler* [ceux d'en face].

Le premier traducteur turc, Hikmet Bil essaie de se rendre visible en écrivant une préface sans titre à sa traduction où il explique que le personnage principal de ce roman n'est pas Adil Bey, même s'il est présenté comme tel, et que ce roman raconte essentiellement l'histoire de Sonia qui vit à Batum en 1933. Bil est convaincu qu'Adil Bey est choisi juste parce que l'auteur avait besoin, comme personnage principal, d'un consul du pays voisin. L'important pour Bil est de dénoncer la vie en Russie qui était un enfer à l'époque des événements relatés dans le roman et encore à la date où il fait cette traduction. Donc, Bil a appréhendé *Les gens d'en face* de Georges Simenon de ce point de vue subjectif et l'a reflété comme tel dans sa traduction. Aussi n'a-t-il pas hésité à supprimer des éléments significatifs, des phrases et parfois même des paragraphes entiers de l'original[2]. Il s'est permis également d'ajouter dans sa traduction des phrases qui n'existent pas dans l'original[3]. Les interventions de cette sorte du premier traducteur laissent des traces dans le texte et portent atteinte à l'univers sémiotique du roman puisqu'elles transforment les événements et les personnages du texte. Ainsi, Bil a procédé à une sorte de réécriture du texte.

Quant au second traducteur turc du roman, Selahattin Bağdatlı, il essaie de reproduire en turc l'univers sémiotique du roman d'une façon assez proche de l'original malgré quelques inexactitudes saisissables à la loupe.

Dans le paratexte de la traduction, nous trouvons, à part la préface écrite par Hikmet Bil pour sa version, une préface signée d'Ahmet Ümit pour le volume intitulé *Georges Simenon Türkiye'de* où figure la seconde version turque de *Les gens d'en face* parmi d'autres traductions de textes de Simenon qui concernent la Turquie. Ahmet Ümit, écrivain turc connu qui a produit des romans policiers, parle, dans sa préface, de la particularité et du contenu du roman dans un paragraphe consacré à ce texte. Autrement, il existe aussi une autre contribution paratextuelle :

[2] Pour ces exemples, cf. entre autres, les pages 34, 35, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 59, 64, 67, 105, 124, 127, 128 (presque la totalité de la page), 139, 140, 155, 162, 221, 222 de l'original.

[3] Pour en voir quelques exemples, cf. les pages 11, 42, 123, 124 de la première traduction turque faite par H. Bil.

c'est la note en bas de page, limitée dans les deux versions à un seul et même exemple[4] qui explique un élément de l'institution policière du régime des Soviets de cette époque. Cette note est nécessaire pour mieux comprendre le contexte socio-politique du roman.

Le langage des deux versions turques est nettement différent en raison de l'évolution subie par la langue turque entre les années 1962 et 2016. Pendant cet intervalle de plus d'un demi-siècle, la langue turque a été l'objet d'un grand mouvement de modernisation mené à bien par la Société de la langue turque fondée en 1932 à cet effet par l'État même. Cette rénovation linguistique baptisée « Révolution de la langue turque » était à son apogée à partir des années 1970 et elle a assuré la production d'un grand nombre de néologismes qui ont remplacé des mots empruntés aux langues étrangères, notamment à l'arabe, au persan, au français et à l'anglais. Dans ces conditions, la retraduction semblait s'imposer, ne serait-ce qu'au nom de l'évolution de la langue turque. Notre comparaison des deux versions de *Les Gens d'en face* met en avant les différences en dehors de cette considération sur la langue utilisée. En adoptant le point de vue de la sémiotique de la traduction, nous interrogeons la saisie des signes et des significations ainsi que leur reproduction en traduction.

1.4. Notion de désignification en sémiotique de la traduction

Le *Dictionnaire de sémiotique* de Greimas et de Courtés définit la traductibilité comme « une des propriétés fondamentales des systèmes sémiotiques » (1979, p. 398). Effectivement, les systèmes sémiotiques, linguistiques ou non-linguistiques, autrement dit les ensembles cohérents formés de signes capables de produire du sens, sont sujets à être traduits d'une façon linguale ou non-linguale. Pour autant, cette opération n'est point sans difficulté. En ce qui nous concerne, dans le domaine de la traduction interlinguistique, les sens actualisés par des signes sont-ils toujours traduits légitimement d'une langue à l'autre ?

Pour étudier les problèmes rencontrés dans la reproduction des éléments significatifs d'un texte, nous recourons à une notion qui, à notre connaissance, n'a guère été objet d'étude, ni dans les travaux de sémiotique ou de linguistique ni dans les études traductologiques. Il s'agit de la notion de **désignification** que nous proposons de définir comme tout acte ou tout état d'éloignement, de changement, de privation, de négation ou de destruction de la signification lors de la saisie et de la reproduction des signes en traduction. Le terme ne figure ni dans les dictionnaires de linguistique (Martinet, Martinet & Walter, 1969 ; Dubois *et al*., 1973 ; Mounin, 1974 ; Vardar, Güz, Huber, Senemoğlu & Öztokat, 2002), ni dans les dictionnaires des sciences du langage (Ducrot & Todorov, 1972 ; Ducrot & Schaeffer, 1995), ni dans les dictionnaires de sémiotique et d'analyse du discours (Greimas & Courtés, 1979, 1986 ; Rey-Debove, 1979 ; Charaudeau & Maingueneau, 2002) ni dans les dictionnaires de traductologie (Shuttleworth & Cowie, 1997 ; Delisle, Lee-Jahnke & Cormier, 1999 ; Baker, 2005 ; Palumbo, 2009)[5].

Nous partons des questions suivantes : quelle est la part de la désignification survenue dans la traduction face à la signification de l'univers sémiotique de l'original ? Est-elle volontaire

[4] La même note figure à la p. 19 dans la première traduction, à la p. 354 dans la deuxième.

[5] Le mot ne figure pas non plus dans les dictionnaires de la langue française comme *Le Petit Robert* (2002), *Larousse Dictionnaire de langue française* (www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue consulté le 16 juillet 2019) *, Le Trésor de la langue française informatisé* (http://atilf.atilf.fr/ consulté le 16 juillet 2019). Nous avons pourtant trouvé une entrée concernant la désignification dans *l'Encyclopædia universalis* en ligne qui le définit comme « processus de disparition de la signification, en particulier religieuse, d'œuvres d'art » (cf. https://www.universalis.fr/dictionnaire/designification/ consulté le 16 juillet 2019) et dans *Le Dictionnaire Reverso* qui offre la même définition (https://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/d%C3%A9signification consulté le 16 juillet 2019).

ou accidentelle ? Est-elle toujours nuisible ou pourrait-elle devenir utile ou parfois même nécessaire sous certaines conditions ? Quelles sont ses formes et ses degrés ? Quelle est la fonction de la subjectivité du traducteur dans cet enjeu ?

Nous définirons plus loin les différentes formes de traduction désignifiée mais, pour l'instant, disons qu'elles sont en fait les produits des « tendances désignifiantes » (cf. Öztürk Kasar, 2009b) que nous avons déjà proposées en nous inspirant des « tendances déformantes » d'Antoine Berman. Praticien et penseur de l'activité traduisante, Berman conçoit une approche fidèle à la traduction de la lettre de l'original et souligne le fait que « traduire la *lettre* d'un texte ne revient aucunement à faire du mot-à-mot ». (1999, p. 13) Berman part de « l'axiome suivant : la traduction est traduction-de-la-lettre, du texte en tant qu'il est *lettre* ». (1999, p. 25) Le « travail sur la lettre » (1999, p. 14) signifie pour lui « attention portée au jeu des signifiants » (1999, p. 14). Dès lors, Berman propose, dans son livre posthume intitulé *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, treize « tendances déformantes » qu'il définit comme des « *forces* qui dévient la traduction de sa pure visée » (1999, p. 49) telles que « la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langues ». (Berman, 1999, p. 53 ; pour plus d'information sur ces tendances, cf. pp. 53 à 68)

Berman ne limite pas ces tendances déformantes au nombre de treize : « J'évoquerai ici treize de ces tendances. Il y en a peut-être d'autres » dit-il (1999, p. 52). Il reconnaît aussi le fait que « certaines [de ces tendances] se recoupent, ou dérivent des autres ; certaines sont bien connues, ou peuvent paraître ne concerner que notre langue classicisante. Mais en fait, elles concernent *toute* traduction, quelle que soit la langue, du moins dans l'espace occidental. » (1999, pp. 52 à 53). Convaincu que la traduction est « expérience » (1999, p. 16), Berman conçoit la traductologie comme « réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience » (1999, p. 17).

Nous sommes partie, comme Antoine Berman, de notre expérience en traduction mais en voyant l'activité traduisante d'une autre perspective. Étant donné que le sens et la lettre bâtissent ensemble l'univers sémiotique d'une œuvre, nous sommes soucieuse tant du « jeu des signifiants » (terme de Berman) que des significations actualisées dans le système sémiotique du texte à traduire. Dès lors, nous avons proposé une systématique des tendances désignifiantes portant atteinte à différents degrés à la signifiance du texte lors de la traduction. Alors que Berman limite son analyse « aux forces déformantes qui s'exercent dans le domaine de la "prose littéraire" » (1999, p. 50), notre systématique peut être appliquée à tout type de texte à interpréter, notamment aux textes littéraires de tout genre (poésie, roman, nouvelle, théâtre, conte, fable, lettre, journal, essais, etc.)[6], même aux textes paralittéraires (par exemple les textes de publicité et les paroles des chansons) aussi bien qu'aux textes de réflexion.

1.5. Systématique de la désignification en traduction

Le tableau ci-dessous illustre le processus de l'atteinte à la signification à trois niveaux et à neuf degrés lors de la traduction.

[6] Plusieurs travaux qui appliquent la systématique des tendances désignifiantes aux textes littéraires de différents genres sont publiés ; cf. à part nos propres travaux, ceux de Tuna et Kuleli, 2017.

Niveaux de la désignification	Degrés de la désignification	Types de traduction produite	Tendances désignifiantes en jeu	Résultats sémantiques	Domaines de la signification
1. Modification de la signification	1.	Surtraduction	Surinterprétation du sens	Sens excessif	SENS
	2.	Mé-traduction	Obscurcissement du sens	Sens ambigu	
	3.	Sous-traduction	Sous-interprétation du sens	Sens insuffisant	
2. Transformation de la signification	4.	Para-traduction	Glissement du sens	Autre sens	PÉRI-SENS
	5.	Dé-traduction	Altération du sens	Faux sens	
	6.	Contre-traduction	Opposition du sens	Contresens	
3. Détérioration de la signification	7.	Anti-traduction	Détournement du sens	Anti-sens	NON-SENS
	8.	A-traduction	Destruction du sens	Non-sens	
	9.	Non-traduction	Anéantissement du signe	Non-signe	

Tableau 1. Systématique de la désignification en traduction (conçue par Sündüz Öztürk Kasar)

Les tendances désignifiantes qui modifient, qui transforment ou qui détériorent le sens dans un texte littéraire, paralittéraire, notionnel ou critique constituent une systématique qui fonctionne dans trois champs de signification, à savoir le champ du sens de l'œuvre, le champ du péri-sens de l'œuvre et le champ du non-sens. Le champ du péri-sens constitue la frontière entre le champ du sens et celui du non-sens. À chaque étape, la tendance désignifiante en question fait surface par une opération qui touche le sens à un degré différent.

Nous avons présenté la première version de cette systématique, nommée initialement « Systématique des tendances désignifiantes » en 2008 à Paris (cf. Öztürk Kasar, 2009b). Nous l'avons développée par la suite et présentée à plusieurs occasions en publiant la nouvelle version en turc, en anglais et en français (*cf*. Öztürk Kasar & Tuna, 2015, 2016, 2017a, 2017b). Dans ce travail, nous la rebaptisons « La Systématique de la désignification en traduction » en valorisant la notion de désignification, et nous ajoutons au tableau les colonnes de « Niveaux de la désignification » et « Types de traduction produite » en donnant un nom spécifique à chaque type de traduction désignifié :

1. Au premier niveau, qui actualise la modification de la signification, il s'agit de la surinterprétation du sens, de l'obscurcissement du sens et de la sous-interprétation du sens :

1.1. La surinterprétation du sens fournit un commentaire excessif du sens de l'original ou rend explicite un sens implicite du texte de départ ; elle transmet finalement un sens excessif et produit une surtraduction.

1.2. L'obscurcissement du sens rend ambigu un sens clair de l'original ; le résultat de cette opération désignifiante est un sens imprécis, approximatif dû à une mé-traduction.

1.3. La sous-interprétation du sens n'interroge pas suffisamment les signes et réduit les informations données dans l'original ; elle fournit donc un sens insuffisant et une sous-traduction.

Bien qu'elles modifient les significations peu ou prou, ces trois premières tendances désignifiantes restent tout de même dans le champ du sens de l'œuvre. Il s'agit de la conversion des signes et des significations.

2. Au deuxième niveau, qui concerne la transformation de la signification, nous avons affaire au glissement du sens, à l'altération du sens et à l'opposition du sens :

2.1. Le glissement du sens consiste à produire un sens possible, potentiel mais pas actualisé dans le contexte ou à créer une connotation non évoquée par l'original ; en tant que telle, elle fournit un autre sens que celui de l'original dans une para-traduction.

2.2. L'altération du sens actualise un sens fautif ayant tout de même un certain lien avec l'original ; elle produit donc un faux sens via une dé-traduction.

2.3. L'opposition du sens fabrique un sens contraire par rapport à l'original ; elle crée un contre-sens transmis par une contre-traduction.

Les trois tendances ci-dessus, qui transforment sérieusement le sens, se trouvent sur le champ du péri-sens. Il s'agit de l'éloignement des signes et des significations ; le traducteur se trouve aux confins du champ sémantique de l'original.

3. Au troisième niveau surgissent le détournement du sens, la destruction du sens et l'anéantissement du sens :

3.1. Le détournement du sens produit un sens n'ayant aucun lien sémantique avec l'original ; elle fournit donc un anti-sens qui établit une relation incohérente ou illogique avec l'univers sémiotique du texte. L'anti-sens est transféré par une anti-traduction.

3.2. La destruction du sens façonne un énoncé asémantique où il n'y plus de sens mais des résidus dénués de sens ; elle produit un non-sens[7] dans une a-traduction.

3.3. L'anéantissement du signe, opération qui efface complètement l'unité significative, donne lieu à l'absence de traduction : c'est le degré zéro où il ne reste aucune trace du sens ; il s'agit donc de l'absence du signe amené par une non-traduction.

Ces trois dernières tendances désignifiantes détériorent gravement le sens ; il est question de l'abolissement des signes et des significations.

2. Analyse d'exemples de traduction désignifiée dans les deux versions turques de *Les Gens d'en face*

Nous recueillerons, dans les deux versions turques de *Les Gens d'en face* de Georges Simenon, les exemples de traduction désignifiée provenant des tendances désignifiantes. Nous les présentons étape par étape dans l'ordre de la cascade de désignification qui va de l'excès de sens à son absence totale.

[7] Nous entendons par le non-sens l'asémantisme d'un énoncé autrement dit l'absence de signification d'une unité linguistique qui ne pourrait susciter aucune interprétation sémantique.

2.1. Modification de la signification

2.1.1. Surtraduction

Exemple 1 :

Modification de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 14/ - Il ne faut pas prendre au sérieux tout ce que dit mon mari. Il est très taquin.	Surtraduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Hürriyet Gazetesi, 1962.	p. 12/ *Adil Bey, hakikaten kocamın bu konuşmalarını ciddiye almaya değmez. O, öyle dikine konuşur ama … hakikatte …*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	Monsieur Adil, il ne faut vraiment pas prendre au sérieux ces paroles de mon mari. Il parle un peu trop directement mais .. en fait …	

Tableau 2. Exemple de surtraduction dans la première version turque de *Les gens d'en face*

Cet exemple affiche une surtraduction car l'épouse du consul d'Italie essaie de compenser les paroles offensives de son mari adressées au consul de Turquie, Adil Bey. Celui-ci se sentant offensé lui répond du tac au tac et Mme Pendelli essaie de rétablir à l'amiable la relation entre ces deux hommes. Étant donné qu'il s'agit de l'identité du représentant du pays, le premier traducteur semble faire un effort de plus pour que le lecteur turc perçoive la compensation venue de la part de Mme Pendelli. Dans la version turque, Mme Pendelli s'adresse respectueusement au consul turc en l'appelant « Monsieur Adil» et elle semble présenter des excuses au nom de son mari pour les paroles déplacées de celui-ci par cette phrase ajoutée par le traducteur Bil: «Il parle un peu trop directement mais … en fait … ». Tandis que dans la version originale, Mme Pendelli juge son mari simplement « taquin » ; elle ne trouve donc pas si graves les paroles de son mari. Ce surplus d'attention ajouté par le traducteur turc au geste de Mme Pendelli constitue une surtraduction.

Quant à la réplique d'Adil Bey qui ne figure pas ici, elle constitue un exemple de non-traduction dans la seconde version turque traitée plus loin (exemple 20).

Exemple 2 :

Modification de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 36/ Elle retira son chapeau et, comme elle portait une robe sans manches, tandis qu'elle levait les bras, elle découvrit largement les aisselles.	Surtraduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Hürriyet Gazetesi, 1962.	p. 25-26/ *Madam Amar odaya girer girmez başından şapkasını çıkardı. Kolsuz bir elbise giymişti. Kollarını her kaldırışında koltuk altlarını karşısındakine bol bol teşhir etmekten ayrıca hususi bir zevk aldığı her halinden belliydi.*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	Madame Amar enleva son chapeau dès qu'elle entra dans la chambre. Elle portait une robe sans manches. A chaque fois qu'elle levait les bras, on voyait clairement qu'elle avait un plaisir particulier de montrer largement les aisselles.	

Tableau 3. Exemple de surtraduction dans la première version turque de *Les gens d'en face*

Il est difficile de comprendre au premier abord le pourquoi de cette surtraduction. Rien dans l'original ne nous permet cette interprétation injuste vis-à-vis du personnage du roman. Au fur et à mesure que le roman avance, nous constatons des interventions du même type dans la première version turque qui essaie de restaurer les relations d'Adil Bey soit avec le consul d'Italie soit avec la femme du consul de Perse. Dans les deux cas, le texte turc essaie de réhabiliter le personnage d'Adil Bey pour le rendre plus conforme aux attentes du lectorat turc des années 1960. Dans cet exemple, le geste de Mme Amar « lever les bras et découvrir

largement les aisselles » ne parait pas comme un geste intentionnel dans le texte original alors que dans le contexte turc ce geste devient à la fois intentionnel et pathologique puisque le premier traducteur turc prétend « qu'elle avait un plaisir particulier à montrer largement les aisselles », détail qui n'existe pas dans l'original. Cette surinterprétation étonnante crée une piste pour que le lecteur voie en elle une femme sensuelle et exhibitionniste. Ainsi Nejla serait la principale responsable de leur relation d'adultère et Adil Bey en serait plutôt la victime. Les exemples 15 et 16 traités plus loin viendront renforcer ce constat.

2.1.2. Mé-traduction

Exemple 3 :

Modification de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 125/ Les premiers jours, je ne croyais pas qu'il tiendrait.	Mé-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Everest Yayınları, 2016.	p. 414/ *İlk günler, bunun olmayacağını sanıyordum.*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	Les premiers jours, je croyais que cela n'arriverait pas.	

Tableau 4. Exemple de mé-traduction dans la seconde version turque de *Les gens d'en face*

Dans l'original, Mme Pendelli dit qu'elle ne croyait pas « qu'il tiendrait », c'est-à-dire qu'Adil Bey pourrait supporter les difficultés de Batum, mais apparemment le traducteur n'a pas saisi cet usage de verbe tenir (défini par le Trésor de la Langue Française comme «supporter une situation difficile, ne pas céder à un mouvement d'irritation, etc. ») et il a produit un sens ambigu en disant que « cela n'arriverait pas » ; il a effacé ainsi une unité sémantique très pertinente. Le lecteur turc comprend vaguement que quelque chose n'arriverait pas, mais il n'est pas possible de comprendre exactement ce qui n'arriverait pas. Il s'agit donc d'une information approximative due à une mécompréhension.

Exemple 4 :

Modification de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 7/ Mais les Persans sont infréquentables.	Mé-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Everest Yayınları, 2016.	p. 341/*Ama İran Konsolosluğu gidip gelmeye değmez*.	
	La rétro-traduction en français de la version turque	Mais le Consulat persan ne vaut pas qu'on y aille.	

Tableau 5. Exemple de mé-traduction dans la seconde version turque de *Les gens d'en face*

La traduction de cette phrase rend ambiguë l'information transmise car il s'agit des personnes jugées peu aimables et que l'on n'aimerait pas fréquenter alors que dans la version turque, on parle du Consulat de Perse en précisant que cela ne vaut pas la peine qu'on y aille. Le sens est tout à fait flou ; on se demande pourquoi cela ne vaudrait pas la peine qu'on aille au Consulat : serait-ce parce que c'est difficile d'y aller, ou que l'on ne pourrait pas obtenir le service espéré même si on y va ? La traduction rend imprécis le contexte.

2.1.3. Sous-traduction

Exemple 5 :

Modification de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 67/- Je veux rentrer chez moi. Je veux revoir ma première femme et mes autres enfants.	Sous-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Hürriyet Gazetesi, 1962.	p. 45/ *« Vatanıma dönmek ve aileme kavuşmak istiyorum.*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	« Je veux rentrer dans ma patrie et rejoindre ma famille. »	

Tableau 6. Exemple de sous-traduction dans la première version turque de *Les gens d'en face*

Dans le roman, il s'agit d'un turc qui a été prisonnier de guerre en Russie. Ne pouvant rentrer en Turquie, il s'est remarié en Sibérie et a eu une fille. Mais, ayant maintenant la possibilité de demander un passeport turc au Consulat, il veut rentrer dans son pays pour rejoindre sa première femme et les enfants qu'il a avec elle. Le traducteur turc donne un sens insuffisant en parlant de la famille qu'il veut rejoindre. La famille peut aussi être la mère, le père et les frères et sœurs de cet ancien prisonnier de guerre ; il s'agit donc d'une sous-traduction qui passe par une information réduite.

Exemple 6 :

Modification de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 25/Adil bey s'éveilla ruisselant de soleil, la peau moite, les paupières chaudes et, sans quitter le divan …	Sous-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Hürriyet Gazetesi, 1962.	p. 19/ *Adil Bey gözlerini açtığı zaman güneş yattığı divanı tamamen işgal etmişti*.	
	La rétro-traduction en français de la version turque	Lorsque Adil Bey s'éveilla, le soleil couvrait totalement son divan.	

Tableau 7. Exemple de sous-traduction dans la première version turque de *Les gens d'en face*

Dans l'original, Adil Bey se réveille par le soleil qui ruisselle sur lui, le fait transpirer et brûle ses paupières mais le texte turc nous dit seulement que le soleil couvrait totalement son divan : il s'agit donc d'une sous-traduction qui fournit une information réduite : le texte traduit nous dit seulement que le soleil couvrait le divan alors que le texte original nous donne aussi d'autres informations : Adil Bey s'est réveillé tout transpiré, ayant la peau moite et les paupières chaudes. À partir de la traduction, on ne comprend pas forcément que le fait que le soleil couvre le divan a des effets négatifs sur Adil Bey.

Exemple 7 :

Modification de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 36/ Au même moment, elle respira le parfum de la Persane, regarda autour d'elle en fronçant les sourcils tandis que le consul rougissait.	Sous-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Hürriyet Gazetesi, 1962.	p. 26/ *Sonra odaya hakim olan parfömü kokladığını belli etti. Adil Bey kızardığını hissetti.*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	Puis, elle a respiré manifestement le parfum qui emplissait la chambre. Adil Bey s'est senti rougir.	

Tableau 8. Exemple de sous-traduction dans la première version turque de *Les gens d'en face*

La jeune secrétaire d'Adil Bey, Sonia, rentre d'avoir fait des achats et trouve la Persane chez le consul, ce qui fâche la jeune russe. Elle exprime son déplaisir en fronçant les sourcils. Mais la scène est sous-traduite dans la version turque qui ne nous dit pas qu'il s'agit du parfum de Nejla, et que quand Sonia le remarque, elle fronce les sourcils car elle est jalouse. Dans ce cas, le lecteur de la traduction ne pourra pas saisir la relation entre les trois personnages.

2.2. Transformation de la signification

2.2.1. Para-traduction

Exemple 8 :

Transformation de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 217-218/ On faisait l'appel, comme à la caserne. […] - Peeters … - Présent ! […] - Van Rompen … - Présent !	Para-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Hürriyet Gazetesi, 1962.	p. 120-121*/ Kışla usülü yoklama yapılıyordu. […]* *- Peeters..* *- Efendim.* *[…]* *- Van Rompen.* *-Efendim.*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	On faisait l'appel, comme on le fait à la caserne. […] - Peeters … - Oui, Monsieur ! […] - Van Rompen … - Oui, Monsieur !	

Tableau 9. Exemple de para-traduction dans la première version turque de *Les gens d'en face*

Ici, il s'agit d'une para-traduction qui fournit une expression déplacée dans la première version turque puisque dans un appel comme à la caserne, on ne répond pas en turc en disant « Efendim ». À l'appel à la caserne, les soldats répondent par « Burada ! » qui signifie « Présent ! » comme le montre la seconde version turque (Simenon, 2016, p. 476). « Efendim [8]»

[8] « Efendim » signifie en turc littéralement « mon maître / ma maîtresse » mais ce sens est presque perdu aujourd'hui. L'expression signifie de nos jours juste une réponse à un appel.

peut être utilisé en turc dans les contextes de tous les jours pour répondre à un appel ; un enfant jouant dans le jardin peut par exemple répondre ainsi à sa maman qui l'appelle par la fenêtre. Il se peut qu'il s'agisse ici d'une confusion.

2.2.2. Dé-traduction

Exemple 9 :

Transformation de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 222/ Il n'avait pas hésité à remettre Pendelli à sa place.	Dé -traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Everest Yayınları, 2016.	p. 479/ *Yerini Pendelli'ye bırakmakta tereddüt etmemişti.*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	Il n'avait pas hésité à céder sa place à Pendelli.	

Tableau 10. Exemple de dé-traduction dans la seconde version turque de *Les gens d'en face*

Dans cet exemple, il s'agit de la dernière scène du roman où Adil bey quitte Batum en prenant un bateau pour aller à Istanbul. Sur le bateau, il pèse le pour et le contre de son séjour à Batum en pensant à la défense qu'il ferait au ministre au cas où il lui demanderait pourquoi il a voulu quitter son poste à Batum. Sur le bateau, il se souvient de sa première rencontre avec le consul d'Italie qui l'a offensé mais qu'il n'avait pas hésité à « remettre à sa place ». Mais dans la seconde version turque, le sens de l'expression familière « remettre quelqu'un à sa place »[9] n'est pas bien saisi, elle est traduite littéralement, dé-traduction qui crée un faux sens. D'ailleurs, la logique du texte ne permettrait pas ce sens-là puisque Pendelli est le consul d'Italie tandis qu'Adil bey est le consul de Turquie, il ne peut en aucun cas céder sa place à Pendelli comme le prétend le second traducteur turc.

Exemple 10 :

Transformation de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 7/ C'était Mme Pendelli qui parlait ainsi, la femme du consul d'Italie, et celui-ci, affalé dans un fauteuil, fumait une mince cigarette à bout rose.	Dé-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Hürriyet Gazetesi, 1962.	p. 8/ *Diye, İtalyan Konsolosu Pendelli, oturmuş olduğu koltuğa yayıla yayıla ve elindeki dibi kırmızılı ince kadın sigarasını tüttüre tüttüre izahat vermekteydi.*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	Ainsi expliquait M. Pendelli, consul d'Italie, affalé dans son fauteuil et fumant sa mince cigarette de dames à bout rouge.	

Tableau 11. Exemple de dé-traduction dans la première version turque de *Les gens d'en face*

Là aussi, il s'agit de plusieurs atteintes à la signification de l'original : d'abord, une dé-traduction majeure puisque dans le roman de Simenon, ce n'est pas le consul d'Italie mais c'est sa femme qui « parlait ainsi ». Puis, une autre dé-traduction, cette fois-ci mineure, qui transforme « la cigarette mince à bout rose » en une « cigarette mince à bout rouge » en remplaçant la couleur rose par le rouge.

[9] Cette expression signifie « faire comprendre à quelqu'un qu'il a enfreint les règles de la politesse, des convenances, le rappeler à ses devoirs » d'après le *Trésor de la Langue Française informatisé*.

Exemple 11 :

Transformation de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 16/ Il devait être au moins huit heures.	Dé-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Hürriyet Gazetesi, 1962.	p. 13/ *Saat, yediye yaklaşmış olmalıydı.*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	Il devait être à peu près sept heures.	

Tableau 12. Exemple de dé-traduction dans la première version turque de *Les gens d'en face*

Une erreur difficile à expliquer : faute d'inattention ? Mais faute tout de même qui nuit au contexte car il s'agit de la description du soir qui tombe.

Exemple 12 :

Transformation de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 164/ Cela lui rappela un faisan qu'il avait atteint d'une pierre, en Albanie, et qui palpitait ainsi entre ses mains […]:	Dé-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Everest Yayınları, 2016.	p. 440/ *Bu durum Adil Bey'e, Arnavutluk'ta bir taşın altında yakalamış olduğu sülünün avuçlarına aldığı zamanki titreyişlerini hatırlattı.*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	Cela rappela à Adil Bey les palpitations du faisan qu'il a attrapé sous une pierre en Albanie.	

Tableau 13. Exemple de dé-traduction dans la seconde version turque de *Les gens d'en face*

Le traducteur a manifestement mal compris ce passage : alors qu'il s'agit dans l'original d'un faisan qu'il a blessé par une pierre, la version turque parle d'un faisan trouvé coincé sous une pierre. Or, l'image du faisan blessé est importante dans l'original car il s'agit d'une comparaison entre le faisan et Sonia dont Adil Bey arrache le sac dans lequel il pense trouver le flacon du poison qu'il soupçonne qu'elle lui administre. C'est pourquoi la poitrine de la jeune femme palpite « à une cadence rapide sous le tissu de la robe ». En effaçant la violence du caractère d'Adil Bey qui a pu blesser un faisan d'une pierre, la version turque efface également la probabilité de devenir violent chez Adil Bey s'il trouve le poison dans le sac de Sonia. En tout cas, cette erreur altère sérieusement l'information donnée et constitue une dé-traduction.

2.2.3. Contre-traduction

Exemple 13 :

Transformation de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 24/- Ils me voient, songea-t-il. Ils ne peuvent pas ne pas me voir ! Par bravade, il colla sa tête à la vitre, sans se demander si, le nez épaté par le contact du carreau, il était menaçant ou comique.	Contre-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Hürriyet Gazetesi, 1962.	p. 18/ *« Onlar beni seyrediyorlar, ancak ben onları göremiyorum » diye durakladı. İçinden, « Pencerenin camına suratımı yapıştırsam burnum camda pantileşince acaba, korkunç olur onları korkutur muyum?» diye düşündü. Sonra, « Belki de komik olurum » dedi ve vazgeçti.*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	« Eux, ils me regardent mais moi, je n'arrive pas à les voir » hésita-t-il. « Si je colle ma tête contre la vitre de la fenêtre, serais-je effrayant et pourrais-je leur faire peur quand mon nez sera épaté? » pensa-t-il. Et puis « Peut-être je serais ridicule » se dit-il et il y renonça.	

Tableau 14. Exemples de contre-traduction dans la première version turque de *Les gens d'en face*

Dans ce passage, il s'agit de plusieurs contre-traductions : d'abord, Adil Bey est sûr que les gens d'en face qui le guettent arrivent à le voir. Et il ne dit pas que lui-même, il n'arrive pas à les voir. Ensuite, il colle sa tête contre la vitre alors que dans la version traduite, il renonce à le faire. Et enfin, dans l'original, il ne se demande pas s'il est menaçant ou comique dans cette position tandis que la version turque l'affirme.

Exemple 14 :

Transformation de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 143/ La dernière fois qu'après avoir tourné pendant une heure autour d'elle, en essayant de résister, il lui avait demandé de le rejoindre le soir, elle avait balbutié : - Vous y tenez ? Il avait répondu non.	Contre-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Hürriyet Gazetesi, 1962.	p. 82/ *Sonra Sonia o gece kalmayı teklif etmiş, « İster misiniz ? » diye sorduğu zaman, Adil Bey, « Sen bilirsin » diye cevap vermişti.*	
	La rétro-traduction en français de la première version turque	Et puis, Sonia a proposé de rester cette nuit, lorsqu'elle lui demande en disant « Vous le voulez ? », Adil Bey a répondu en disant « C'est comme tu veux ! ».	
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Everest Yayınları, 2016.	p. 427/ *Son defasında Sonya bir süre direnmişti. Bir saat kızın çevresinde dolandıktan sonra akşam gelmesini söyleyecekti. Sonya anlaşılmaz bir şekilde :* *« Bunu gerçekten istiyor musunuz ?» diye sormuştu.* *« Hayır » diye yanıtlamıştı.*	
	La rétro-traduction en français de la seconde version turque	La dernière fois, Sonia a résisté un instant. Après avoir tourné autour de la fille pendant une heure, il allait lui dire de venir le soir. Sonia a demandé d'une façon incompréhensible : « Vous le voulez vraiment ? » Il avait répondu « non ».	

Tableau 15. Exemples de contre-traduction dans les deux versions turques de *Les gens d'en face*

Le passage ci-dessus a donné lieu à deux contre-sens différents dans les deux versions turques : il s'agit de la scène où Adil Bey est tiraillé, d'un côté, par sa passion pour Sonia, et de l'autre, par le soupçon qu'elle l'empoisonne. D'où sa résistance contre son envie de lui demander de rester la nuit avec lui, mais finalement sa passion vainc son soupçon et, après avoir tourné autour d'elle pendant une heure, il finit par lui dire de rester. Pour autant, la jeune fille ayant déjà remarqué son embarras, hésite et veut se rassurer en lui demandant s'il le veut bien. Voyant que la fille a saisi son bouleversement, Adil Bey répond « non » à cette question. Chaque traducteur turc a fourni une autre contre-traduction pour ce passage : selon la première version turque, c'est Sonia qui propose de rester pour la nuit et selon la seconde, c'est Sonia qui résiste alors que c'est le contraire dans les deux cas.

Exemple 15 :

Détérioration de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 35/ Elle les prit d'autorité et pénétra dans la chambre.	Contre traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Everest Yayınları, 2016.	p. 360/ *Kadın sakince gömlekleri aldı ve odaya girdi.*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	La femme a pris calmement les chemises et entra dans la chambre.	

Tableau 16. Exemple de contre-traduction dans la seconde version turque de *Les gens d'en face*

Dans ce passage, il s'agit encore de Nejla, femme audacieuse au caractère autoritaire. Elle n'hésite pas à débarquer chez Adil Bey de bonne heure et à s'imposer malgré le mécontentement apparent de celui-ci. Elle se permet avec Adil Bey un comportement inattendu de la part d'une étrangère. Traduire son acte de « prendre d'autorité les chemises » par « prendre calmement les chemises » détériore à la fois le caractère de l'acte en question et celui du personnage, envahissant : « Elle déplaçait trop d'air. Elle s'agitait, elle parlait. » (p. 35). Cet exemple actualise un contre-sens dans le cadre de la relation particulière et hiérarchique entre ces deux personnes et crée une contre-traduction.

2.3. Détérioration de la signification

2.3.1. Anti-traduction

Exemple 16 :

Détérioration de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 58/ Or, sur l'immense plage des galets, il y avait deux enclos en fil de fer barbelés […] les hommes dans un camp, les femmes dans l'autre. - Je vous y prends à rôder par ici ! avait dit Nejla Amar de sa voix trop vibrante. Et, à vrai dire, il avait fait le tour des barbelés, un peu plus tard, l'air faussement préoccupé, en essayant de l'apercevoir.	Anti-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Hürriyet Gazetesi, 1962.	p. 39-40/ *Hakikaten sahilde büyük bir deniz hamamı vardı ama bu hamam, telörgülerle […] kadınlar ve erkekler için ikiye bölünmüştü. [...]* *Banyoların önünde Nejla Amar :* *-İşte sizi şuradan güneşte yanarken seyredeceğim.* *Diye titrek bir sesle telörgülerin bir köşesini Adil Beye işaret etmişti.* *Hakikaten biraz sonra da söylediği yere kadar yüzerek gelmiş ve Adil Beyi görmeye çalışmıştı.*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	En effet il y avait une grande plage au bord de la mer mais cette plage était divisée en deux par des fils de fer barbelés pour des femmes et pour des hommes. Devant la plage, Nejla Amar a dit avec une voix tremblante et en montrant un coin des barbelés : - Voilà c'est de ce coin que je vous regarderai vous bronzer au soleil. Effectivement, elle a nagé jusqu'au point qu'elle avait montré et a essayé de voir Adil Bey.	

Tableau 17. Exemple d'anti-traduction dans la première version turque de *Les gens d'en face*

Dans la traduction de cette scène, le sens est complètement détourné. Les paroles de Nejla Amar sont tout à fait mal comprises et la situation entre ces deux personnages est perturbée : dans l'original, c'est Adil Bey qui essaie de voir Nejla en rôdant devant la plage des femmes tandis que la version turque invente une scène tout à fait autre où Nejla nage jusqu'à la plage des hommes pour voir Adil Bey ! Décidément, le premier traducteur turc tient à prendre soin des relations d'Adil Bey avec d'autres personnages de manière à lui attribuer une position plus forte et plus correcte. Surtout dans sa relation avec Nejla, présentée d'abord comme femme mariée, Adil Bey apparaît, dans la première version turque, moins engagé qu'il ne l'est dans le texte original, et il subit plutôt les avances audacieuses de Nejla. Ainsi Hikmet Bil semble-t-il vouloir dresser le portrait d'un consul turc qui ne contrarierait pas les mœurs de la société turque conservatrice des années 1960. De plus, dans le roman, Nejla parle « de sa voix trop vibrante » qui marque son caractère dominant alors que dans la traduction, elle parle « avec une voix tremblante » qui signifie au contraire la timidité. Encore une fois, la première version turque avance une traduction hautement désignifiée qui altère la personnalité de Nejla. En lui conférant une certaine timidité qu'elle n'a pas dans l'original, la traduction turque attribue un

caractère incohérent à Nejla, qui apparaît tantôt timide tantôt audacieuse : cette incohérence déforme la relation entre Adil Bey et Nejla, et, par ce biais, nuit à l'univers sémiotique du roman. Il s'agit donc d'un anti-sens et d'une anti-traduction.

2.3.2. A-traduction

Exemple 17 :

DÉTÉRIORATION DE LA SIGNIFICATION	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 42/ Adil bey avait envie de dormir, ou de faire n'importe quoi, mais rien de précis, pas même de débarrasser la table à laquelle il resta accoudé, la tête entre les mains.	A-TRADUCTION
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Everest Yayınları, 2016.	p. 364/ *Adil Bey'in uykusu vardı, ne yapacağını bilmiyordu. Toplamaya mecali olmayan masadan kalkmadı, başını iki elinin arasına almış, dirseklerini masaya dayamış bir halde kalakaldı.*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	Adil Bey avait sommeil, il ne savait pas quoi faire. Il n'a pas quitté la table qui n'avait pas la force de débarrasser, il resta accoudé à la table, la tête entre les mains.	

Tableau 18. Exemple d'a-traduction dans la seconde version turque de *Les gens d'en face*

Dans cet exemple, la seconde version turque produit un énoncé asémantique : « la table qui n'a pas la force de débarrasser » ! Il s'agit d'une a-traduction, autrement dit, d'une absence de sens malgré l'existence d'une expression. Nous ignorons d'où provient ce non-sens et qui en est le responsable : le traducteur ? le relecteur ?

Exemple 18 :

DÉTÉRIORATION DE LA SIGNIFICATION	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 40/ - Vous ne m'en voulez pas ? - Pourquoi ? - Parce que je vous quitte ainsi.	A-TRADUCTION
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Hürriyet Gazetesi, 1962.	p. 29/ - *Benden hoşlandınız mı ?Dedi.* - *Anlıyamadım.* - *Şimdi sizi bu halde terkediyorum da…*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	- Vous m'avez trouvé sympa ? dit-elle. - Je n'ai pas compris. - Car je vous quitte ainsi à cet instant.	

Tableau 19. Exemple d'a-traduction dans la première version turque de *Les gens d'en face*

Dans ce contexte, il s'agit d'un dialogue entre Adil Bey et la femme du consul de Perse qui est venue lui rendre visite à l'improviste. Ayant appris une nouvelle importante d'Adil Bey, elle se sent obligée de partir pour transmettre cette nouvelle à son mari, et elle s'excuse de son départ urgent. Le dialogue devient tout à fait insensé dans la première version turque ; il s'agit donc d'une a-traduction qui produit un non-sens. Apparemment, le traducteur ne connaît pas l'expression « en vouloir à quelqu'un » qui signifie « éprouver de l'hostilité, du ressentiment, de la rancune à l'égard de quelqu'un » d'après le *Trésor de la Langue Française* et il a du mal à raccorder la réponse à la question.

2.3.3. Non-traduction

Exemple 19 :

Détérioration de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 14/ Ce n'est plus la Turquie. Il paraît que les Grecs en ont fait une belle ville…	Non-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Hürriyet Gazetesi, 1962.	p. 12/ *Şimdi orası da artık Türkiye değil ki !*	
	La rétro-traduction en français de la version turque	Maintenant, là-bas non plus, ce n'est plus la Turquie !	

Tableau 20. Exemple de non-traduction dans la première version turque de *Les gens d'en face*

Dans la première version turque, la deuxième phrase de ce passage n'est pas traduite. Le contenu sémantique de la phrase supprimée incite à se demander s'il s'agit d'une certaine censure intentionnelle plutôt que d'une omission d'inattention. La ville en question dans ce contexte, Salonique, appartenait pendant des siècles à l'Empire ottoman mais à la fin de la Première Guerre mondiale, l'Empire a perdu beaucoup de territoires, y compris la ville de Salonique. Dans les années soixante, les souvenirs de la guerre sont encore bien vivants ; aussi le traducteur n'a-t-il peut-être pas voulu contrarier la sensibilité de ses lecteurs et a recouru à une censure. Cette hypothèse semble se confirmer par la seconde traduction qui, un siècle après la guerre, ne voit aucun problème à rendre telle quelle la phrase supprimée dans la première version.

Exemple 20 :

Détérioration de la signification	Georges Simenon, *Les gens d'en face*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1933.	p. 14/ - Je vous jure que mon mari … - Votre mari croit qu'il n'y a que l'Italie au monde ! Il imagine encore la Turquie avec des harems, des eunuques, des cimeterres et des fez rouges.	Non-traduction
	Georges Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar*, Everest Yayınları, 2016.	p. 345-346/ "Yemin ederim ki, kocam şaka …" "Kocanız İtalya'nın dünyadaki tek ülke olduğuna inanıyor."	
	La rétro-traduction en français de la version turque	« Je vous jure que mon mari plut… » « Votre mari croit que l'Italie est le seul pays au monde. »	

Tableau 21. Exemple de non-traduction dans la seconde version turque de *Les gens d'en face*

Le Tableau 21 affiche un exemple de non-traduction où l'on efface une unité sémantique qui est pourtant pertinente puisqu'elle montre la relation problématique entre les deux personnages du texte, Pendelli, consul d'Italie et Adil Bey, consul de Turquie. La seconde version turque garde la première phrase de la réplique d'Adil Bey et efface la seconde partie concernant l'image archaïque de la Turquie aux yeux du consul d'Italie. S'agissant de l'image de deux pays, le traducteur, ou peut-être l'éditeur, semble avoir pris une décision de censure : l'un ou l'autre a dû juger inconvenante cette image de la nouvelle Turquie « avec des harems, des eunuques, des cimeterres et des fez rouges » étant donné que la République turque est fondée comme un État laïque où il n'y a plus ni harem ni eunuque ni fez rouge. Pour autant l'effacement de cette phrase dans la traduction n'arrive pas à rétablir l'image de la Turquie aux yeux des étrangers et il ne sert qu'à empêcher le lecteur turc de connaître cette image erronée de son pays. Il est étonnant de trouver cette censure dans la seconde version turque qui date de 2016 alors que la première version de 1962 rendait la phrase en turc telle qu'elle est.

3. Conclusion

Dans la perspective de la sémiotique de la traduction que nous concevons, nous proposons un processus à trois niveaux de désignification à l'intensité progressive, notamment la modification de la signification, la transformation de la signification et la détérioration de la signification. Dans ces trois niveaux se répartissent équitablement neuf formes de traduction plus ou moins désignifiées : la sur-traduction, la mé-traduction et la sous-traduction au premier niveau ; la para-traduction, la dé-traduction et la contre-traduction au second niveau ; l'anti-traduction, l'a-traduction, et la non-traduction au troisième niveau. Pour notre étude, réalisée dans cette perspective sémiotique, nous avons sélectionné et analysé vingt exemples de traduction désignifiée dans les deux traductions turques du roman intitulé *Les gens d'en face* de Georges Simenon afin de voir ce qu'il arrive aux signes d'une œuvre littéraire lors de leur transmission d'une langue à l'autre.

Notre corpus présente des exemples de toutes les tendances désignifiantes mais en somme nous avons rencontré beaucoup plus de cas de désignification dans la première version turque. Certaines traductions désignifiées proviennent de tendances conscientes : par exemple, lorsqu'il s'agit de l'image du pays, les traducteurs interviennent consciemment pour restaurer l'image quelque peu endommagée de leur patrie. Le premier traducteur, Hikmet Bil intervient surtout pour présenter sa perception subjective concernant le contexte socio-culturel et politique du roman qu'il a présenté dans sa préface sans titre comme nous l'avons vu plus haut.

La Systématique de la désignification en traduction vise à sensibiliser le traducteur aux signes qui bâtissent l'univers sémiotique du texte original, et à rendre conscient, par le biais d'études de cas, le processus de la saisie des signes et de leur reproduction en traduction. Car certains produits de tendances désignifiantes peuvent être tolérés parfois même acceptés sous certaines conditions mais d'aucuns ne sont ni tolérables ni acceptables. Par exemple, l'intervention de Bil dans l'exemple numéro 16 est inacceptable puisqu'il détruit la personnalité de Nejla et perturbe la relation entre celle-ci et Adil Bey. De la même manière, à l'exemple 7, la réduction de l'information dans la première version turque est intolérable puisqu'elle empêche le lecteur de saisir la tension et la rivalité entre Nejla et Sonia, deux femmes autour d'Adil Bey. Par contre, comme nous l'avons déjà montré, la surtraduction opérée pour rendre le titre de l'original sous forme de *Karşı Penceredeki İnsanlar* signifiant « Les gens de la fenêtre d'en face » est acceptable et tolérable.

En analysant ces quelques résultats des tendances désignifiantes qui pourraient survenir chez tout traducteur, même compétent, le traducteur sera éveillé aux subtilités et aux pièges de la traduction littéraire. Nous avons comparé les deux univers sémiotiques reproduits par les deux traducteurs turcs du roman intitulé *Les Gens d'en face* de Georges Simenon afin de voir ce que ces derniers présentent dans leur texte respectif en sauvegardant ou en modifiant ou en endommageant des éléments de l'univers sémiotique de l'original. Ainsi, nous avons tâché de montrer la contribution de la sémiotique à l'activité traduisante, notamment dans le domaine littéraire où langage, culture, société et histoire sont inséparables.

4. Bibliographie

Arslan Özcan, L. & Güzelyürek Çelik, P. (2016). Panorama des traductions en turc des œuvres de Georges Simenon. In B. Costa & C. Gravet (dir.), *Traduire la littérature belge francophone : itinéraires des œuvres et des personnes* (pp. 165-192). Université de Mons.

Baker, M. (2005). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Taylor & Francis e-library.

Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale, 1.* Paris: Gallimard.

Benveniste, É. (1974). *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris: Gallimard.

Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil.

Bil, H. (1962). [Önsöz/Préface]. In G. Simenon, *Karşı Penceredeki İnsanlar* (H. Bil, trad.) (p. 5). İstanbul: Hürriyet.

Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil.
Coquet, J. C. (1973). *Sémiotique littéraire : contribution à l'analyse sémantique du discours*. Paris: Mame.
Coquet, J. C. (1984-1985). *Le discours et son sujet, 1-2.* Paris: Klincksieck.
Coquet, J. C. (1997). *La quête du sens. Le langage en question*. Paris: Presses Universitaires de France.
Coquet, J. C. (2007). *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
Delisle, J. & Lee-Jahnke, H. & Cormier, M. C. (1999). *Terminologie de la traduction*. Amsterdam: John Benjamins.
Dubois, J., Giacomo, M., Guespin, L., Marcellesi, C., Marcellesi, J.-B. & Mével, J.-P. (1973). *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Larousse.
Ducrot, O. & Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
Ducrot, O. & Schaeffer, J.-M. (1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
Greimas, A. J. & Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Université.
Greimas, A. J. & Courtés, J. (1986). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 2*. Paris: Hachette Université.
Martinet, A., Martinet, J. & Walter, H. (1969). *Linguistique. Guide alphabétique*. Paris: Éditions Denoël.
Mounin, G. (1974). *Dictionnaire de la linguistique*. Paris: Presses Universitaires de France.
Öztürk Kasar, S. (2005). Trois notions-clés pour une approche sémiotique de la traduction : Discours, Sens et Signification dans *Mon nom est Rouge* d'Orhan Pamuk. In M. Nowotna (dir.), *D'une langue à l'autre* (pp. 47-70). Paris: Aux lieux d'être. Editions de sciences humaines et sociales contemporaines.
Öztürk Kasar, S. (2006a). Traducteur face à un texte énigmatique : essai d'illustration de la quête du sens. In S. Öztürk Kasar (dir.), *Interdisciplinarité en traduction / Interdisciplinarity on Translation tome I* (pp. 119-129). Istanbul: Editions ISIS.
Öztürk Kasar, S. (2006b). Contribution sémiotique à la quête du sens en traduction littéraire. In M. Lederer (dir.), *Le sens en traduction* (pp. 225-233). Caen: Lettres modernes Minard.
Öztürk Kasar, S. (2009a). Pour une sémiotique de la traduction. In C. Laplace, M. Lederer & D. Gile (dir.), *La traduction et ses métiers* (pp. 163-175). Caen: Lettres modernes Minard.
Öztürk Kasar, S. (2009b). Un chef-d'œuvre très connu : *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, commentaires d'une traduction à l'autre laissant des traces. In M. Nowotna & A. Moghani (dir.), *Les traces du traducteur* (pp. 187-211). Paris: INALCO.
Öztürk Kasar, S. (2012). Traduction de la ville sous le point de vue sémiotique : Istanbul à travers ses signes en trois langues. In N. Rentel & S. Schwerter (dir.), *Défis et enjeux de la médiation interculturelle* (pp. 267-285). Frankfurt am Main: Peter Lang.
Öztürk Kasar, S. (2013). Traduire les signes en sciences sociales. In S. Schwerter & J. K. Dick, *Traduire : transmettre ou trahir. Réflexions sur la traduction en sciences humaines* (pp. 185-195), Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
Öztürk Kasar, S. (2016a). Sémiotique de la traduction littéraire. *Les Langues Modernes*, « *Approches théoriques de la traduction », 1,* 43-51.
Öztürk Kasar, S. (2016b). Interaction entre la sémiotique et la traduction littéraire. In P. M. Phillips-Batoma & F. X. Zhang (dir.), *Translation as Innovation. Bridging the Sciences and the Humanities* (pp. 243-260). Victoria, TX: Dalkey Archive.
Öztürk Kasar, S. (2017). Lire *De la part de la princesse morte* de Kenizé Mourad à la lumière de la sémiotique topologique d'Algirdas Julien Greimas. *Semiotica*, *219*, 575-586.
Öztürk Kasar, S. (2018). Analyser pour traduire *La Route des Flandres* de Claude Simon. Approche sémiotique entre *phusis* et *logos*. *Des mots aux actes, « Sémantique(s), sémiotique(s) et traduction », 7,* 237-255.
Öztürk Kasar, S. (2019). La traduction des chansons d'une langue à l'autre. L'exemple des adaptations turques de *Ne me quitte pas* de Jacques Brel. In M. Lacheny, N. Rentel & S. Schwerter (dir.), *Errances, discordances, divergences ?* (pp. 275-297). Berlin: Peter Lang.
Öztürk Kasar, S. & Tuna, D. (2015). Yaşam, Yazın ve Yazın Çevirisi İçin Gösterge Okuma [La saisie des signes pour la vie, la littérature et la traduction littéraire]. *Frankofoni*, *27*, 457-482.
Öztürk Kasar, S. & Tuna, D. (2016). Idéologie et abus de texte en turc. In A. Guillaume (dir.), *Idéologie et traductologie*, (pp. 87-103). Paris: L'Harmattan.
Öztürk Kasar, S. & Tuna, D. (2017a). Shakespeare in three languages: Reading and analyzing Sonnet 130 and its translations in the light of semiotics. *International Journal of Languages' Education*, *5*(1), 170-181.
Öztürk Kasar, S. & Tuna, D. (2017b). Le non-dit derrière les discours masqués. *International Journal of Languages' Education*, *5*(3), 754-767.
Palumbo, G. (2009). *Key Terms in Translation Studies*. London: Continuum International.
Rey-Debove, J. (1979). *Sémiotique*. Paris: Presses Universitaires de France.
Simenon, G. (1933). *Les gens d'en face*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
Simenon, G. (1962). *Karşı Penceredeki İnsanlar* (H. Bil, trad.). İstanbul: Hürriyet.

Simenon, G. (2016). *Karşı Penceredeki İnsanlar* (S. Bağdatlı, trad.). In G. Simenon, *Georges Simenon Türkiye'de* (pp. 339-479). İstanbul: Everest.

Shuttleworth, M. & Cowie, M. (1997). *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome.

Tuna, D. & Kuleli, M. (2017). *Çeviri Göstergebilimi Çerçevesinde Yazınsal Çeviri İçin Bir Metin Çözümleme ve Karşılaştırma Modeli* [Un modele d'analyse et de comparaison pour la traduction littéraire dans le cadre de la sémiotique de la traduction]. Konya: Eğitim Yayınevi.

Ümit, A. (2016). Simenon Türkiye'de [Simenon en Turquie]. In G. Simenon, *Georges Simenon Türkiye'de* (pp. 7-22). İstanbul: Everest.

Vardar, B., Güz, N., Huber, E., Senemoğlu, O. & Öztokat, E. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü* [Dictionnaire raisonné des termes de la linguistique]. İstanbul: Multilingual.

Sündüz Öztürk Kasar

Yıldız Teknik Üniversitesi
Davutpaşa Kampüsü, Esenler
34220 Istanbul
Turquie

sunduzkasar@yahoo.fr

Biographie : professeur des universités en traductologie (depuis 2010), docteur de l'EHESS de Paris en sémiotique littéraire (1990). Depuis 1994, elle enseigne et dirige des recherches au Département francophone de Traduction de l'Université Technique de Yıldız à Istanbul ; depuis 2013, elle enseigne également à l'Université Galatasaray. Ses recherches portent particulièrement sur des sujets en sémiotique de la traduction. Elle a fait plusieurs publications dans plusieurs pays. Elle a aussi fait des traductions des auteurs comme Maurice Blanchot, Roland Barthes, Paul Ricœur, Honoré de Balzac et Claude Simon.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 32(1) Avril 2020

Tintin au pays des traductions

Rainier Grutman
Université d'Ottawa, Canada

Tintin in translation – *Abstract*

This article provides the first comprehensive view of Tintin's multilingual career. Almost half of the copies sold worldwide of *The Adventures of Tintin* are in languages their Belgian creator, Hergé, did not master, but were translated by other people. While the first translations came out in 1930s Portugal and in 1940s Flanders, Belgium's iconic reporter would really gain in visibility after the Second World War, in the original French obviously, but also via English and Spanish translations, which became vectors of global dissemination. In addition, the 21st century has seen an increase in local initiatives, producing individual albums in an ever-growing number of dialects. Wherever possible, credit has been given to the translators toiling away in Hergé's shadow but without whose work Tintin could not have embarked on his spectacular international journey.

Keywords

Tintin, Hergé (Georges Remi, 1907—1983), indirect translation, censorship, comics

 DOI:10.17462/para.2020.01.10

1. Introduction

À la différence des vingt-quatre aventures connues de Tintin, celle-ci ne se déroule pas en français mais dans un nombre impressionnant de langues étrangères. Cette vingt-cinquième aventure (que je propose d'appeler « Tintin au pays des traductions » en faisant écho à la toute première, qui s'était déroulée « au pays des Soviets ») n'a pas été écrite par Hergé lui-même mais par les nombreux hommes et femmes qui se sont mis au service du jeune reporter belge à la houppe en le faisant exister dans leurs langues respectives. En effet, si les images des albums étrangers proviennent normalement des Studios Hergé, leurs textes – évidence souvent oubliée – sont sortis de la plume de traducteurs et traductrices travaillant généralement loin de Bruxelles.

L'article qui suit propose une première reconstitution de la trajectoire de *Tintin en traduction.* La richesse de ce dossier encore peu exploré et la variété des questions qu'il soulève sont telles que dans l'espace qui m'est imparti, il ne pourra s'agir que d'un aperçu, dont il faut cependant souhaiter qu'il suscite un jour la thèse que le sujet mérite. Ou les thèses, au pluriel, vu le nombre de langues dans lesquelles il faudrait être capable de suivre les péripéties de Tintin et de ses comparses.

Les Aventures de Tintin figurent en effet parmi les quinze titres francophones les plus traduits au monde. Selon l'*Index Translationum*[1], Hergé (pseudonyme de Georges Remi, 1907-1983, né et mort à Bruxelles), occupe la huitième position parmi les écrivains d'expression française, derrière Jules Verne, Alexandre Dumas, Georges Simenon, René Goscinny, Honoré de Balzac, Charles Perrault et Antoine de Saint-Exupéry, mais devant Albert Camus et Albert Uderzo. À l'exception des auteurs des *Contes de ma mère l'Oye* et du *Petit Prince* (succès inégalé, disponible en non moins de 300 langues), tous les noms qui précèdent celui d'Hergé sont liés à une œuvre quantitativement plus imposante et comportant de ce fait un plus grand nombre de titres susceptibles d'être traduits. Les seuls *Voyages extraordinaires* de Verne en comptent soixante-deux, *La Comédie humaine* de Balzac plus de quatre-vingt-dix, et la série des *Maigret* (dont les droits de traduction étaient de surcroît vendus en bloc, cf. Grutman, 2011) au moins autant. Hergé, en revanche, a laissé « seulement » vingt-trois *Tintin* achevés, soit le même nombre que les *Astérix* écrits par Goscinny[2].

Ces données montrent l'importance de la décision de traduire (ou non), choix « préliminaire » qui précède toute considération sur la manière de traduire, y compris les « normes opérationnelles » qui « orientent les décisions prises durant l'acte de traduire » (Toury, 1995, p. 58, traduction de R. G.). Cela ne concerne pas la façon de traduire mais le fait même de traduire, puis la sélection, tant des textes à traduire (en tout ou en partie) que des langues à partir desquelles on traduira. Dans la « République mondiale des lettres » (Casanova, 1999), la traduction est un outil de sélection et de consécration. Quelqu'un doit décider de faire exister une œuvre dans une autre langue, honneur que la plupart d'entre elles ne connaîtront jamais.

Dans ce qui suit, nous verrons en combien de langues *Tintin* a été traduit, quels albums l'ont été d'abord (ou surtout), pour quelles raisons et par qui (car une attention particulière sera accordée aux médiateurs). Ces questions seront insérées dans un exposé historique, le but étant de poser les principaux jalons de la trajectoire de *Tintin* en traduction, de sa diffusion

[1] Il peut être consulté à l'adresse suivante : http://www.unesco.org/xtrans/. Tenues depuis 1932, gérées par l'UNESCO depuis 1948, disponibles sous forme informatisée depuis 1979, ces statistiques sont inévitablement incomplètes. L'*Index translationum* est un outil de recherche très puissant mais qu'il faut manier avec prudence : voir Heilbron (1999, p. 433) ; Poupaud, Pym & Torres Simón (2009, pp. 269-271) ; Balayer & Bustamante (2012).

[2] Prématurément disparu en 1977, Goscinny était par ailleurs scénariste des *Lucky Luke* et l'auteur du *Petit Nicolas*, ce qui explique sa meilleure position dans le palmarès que le dessinateur d'*Astérix*, Albert Uderzo.

en d'autres langues que le français. L'approche sera donc externe. Les traductions concrètes fourniront quelques exemples mais ne seront pas examinées en tant que telles. Quant à la contrainte sémiotique que fait peser le rapport entre le texte et l'image[3] sur la traduction de la bande dessinée, elle sera également laissée de côté, faute d'espace, pour laisser toute la place aux considérations contextuelles.

Commençons par rappeler le (léger) décalage temporel entre *Tintin* en français et ses avatars traduits. Le personnage d'Hergé vient de fêter ses 90 ans : *Tintin au pays des Soviets* paraît en feuilleton à partir de janvier 1929. Le premier album (*Tintin au Congo*) suivra deux ans plus tard. Pour d'autres langues que le français, il faudra généralement attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale, avec deux exceptions importantes, que j'appellerai ici « le relais intra-belge » et « la piste portugaise ».

2. Le relais intra-belge

La première de ces exceptions ne surprend guère ceux qui connaissent l'histoire de la Belgique. Le pays dans lequel a grandi Georges Remi était divisé en trois « familles spirituelles » : libérale, socialiste et catholique, cette dernière se distinguant des deux autres par son caractère confessionnel. Dans le cadre de ce « pluralisme segmenté » (Lorwin, 1971), chaque famille proposait sa vision du monde et disposait pour la promouvoir de ses propres « appareils idéologiques d'État » (Althusser, 1970) : parti politique, syndicat, mutualité et hôpitaux, coopératives, écoles, organes de presse et maisons d'édition.

Le champ littéraire et plus largement culturel n'échappait pas à cette logique qui transcendait les différences linguistiques. Rien d'étonnant donc à ce que les aventures du reporter bruxellois paraissent dans l'autre langue officielle du pays. Le cadre volontiers « belge » des premiers albums (où Tintin est domicilié au 26 rue du Labrador, rue qui existe vraiment à Bruxelles), ainsi que le milieu dont ils étaient issus – un milieu catholique, monarchiste et très favorable au renforcement de « l'union qui fait la force » (devise nationale de la Belgique) – , les prédestinaient en quelque sorte à être mis entre les mains des jeunes Flamands. Aussi est-ce au sein de la famille catholique qu'apparaissent les premières initiatives de traduction, sanctionnées et suivies par Hergé. La toute première – celle de *Tintin en Miloe [sic] in Amerika*, aventure insérée en février 1940 dans les pages du *Bengel* [moutard, gamin, coquin], pendant flamand du *Petit Vingtième* – sera court-circuitée par l'invasion allemande (Assouline 1998, p. 239 ; Noppen, 2009-2011).

L'Occupation va s'avérer cruciale. Tout au long de la guerre, Hergé publie ses aventures dans *Le Soir* dit « volé », surnommé ainsi parce que passé sous le contrôle de la *Propaganda-Abteilung* allemande, sort également réservé à son équivalent flamand *Het Laatste Nieuws* [Les Dernières Nouvelles]. Or, il s'agit de deux journaux d'obédience non pas catholique mais libérale voire laïque, ouverts à la philosophie du libre examen, soit tout l'opposé d'Hergé. Cette non-congruence idéologique s'explique d'une part par l'amitié qui lie Georges Remi à son ami de jeunesse Raymond De Becker, placé à la tête du *Soir* par l'Occupant, d'autre part par le vaste marché auquel donnent accès ces journaux aux tirages plus qu'estimables (200.000 exemplaires dans l'un et l'autre cas, malgré la pénurie de papier).

Il s'agit hélas aussi d'organes de la collaboration dite « modérée » (Colignon, 1992 ; Fincœur & Seberechts, 2008), fait potentiellement gênant quand le vent commence à tourner après

[3] Sans parler des langues qui, défi supplémentaire, s'écrivent de droite à gauche, comme l'arabe et le farsi ou l'hébreu et le yiddish. Au sujet de ce dernier, il faut mentionner le cas tout à fait remarquable de *Der fal zun-Royz* (2009), album qui réunit sous une seule couverture deux fois la même traduction de *L'Affaire Tournesol* : en yiddish écrit en caractères hébraïques (qui se lit de droite à gauche) et en yiddish translitteré en caractères romains (qui se lit de gauche à droite).

la débâcle allemande à Stalingrad. Hergé ne semble pas trop s'en soucier. Son éditeur chez Casterman, Charles Lesne, craint les « réactions […] désagréables » après « la fin des hostilités » et croit « plus opportun […] d'attendre la fin de la guerre pour intensifier la parution de tes dessins dans les journaux » (Assouline, 1998, pp. 313-315). Mais Hergé persiste et signe dans sa réponse du 6 septembre 1943 :

> C'est le moment ou jamais de prendre pied dans le plus grand nombre de journaux possibles, même si ces journaux devaient disparaître ou changer de direction après la guerre. De toute manière, j'aurai touché un plus grand public. Et c'est là un excellent résultat si l'on songe qu'après tout cela, les dessins […] américains feront leur réapparition, appuyés par la propagande du dessin animé. Les réactions que tu crains sont fort possibles. Je dirais même qu'elles sont probables. Il y a de cela des indices non équivoques. Mais je suis déjà catalogué parmi les « traîtres » pour avoir publié mes dessins dans *Le Soir* […]. Le pire qui puisse donc m'arriver, c'est que, ayant été fusillé (ou pendu) pour ma collaboration au *Soir*, je sois refusillé (ou rependu) pour ma collaboration au *Laatste Nieuws*, et rerefusillé (ou rerependu) pour ma collaboration à l'*Algemeen Nieuws*, dans lequel mes *Quick et Flupke* paraissent depuis septembre 40[4].

La carrière flamande de Tintin sera donc lancée dans *Het Laatste Nieuws* : y paraissent *Tintin in Kongo* (26 septembre 1940 – 16 octobre 1941), *Tintin in Amerika* (23 octobre 1941 – 16 décembre 1942), *Het gespleten oor* [L'Oreille cassée] (23 décembre 1942 – 23 février 1944), *De geheimzinnige ster* [L'Étoile mystérieuse] (à partir du 1er septembre 1943) et *De erfenis van Haddock* [L'Héritage d'Haddock]. La publication de ce dernier titre (qui correspond au *Secret de La Licorne*, paru dans *Le Soir* du 11 juin 1942 au 14 janvier 1943), commencée le 25 avril 1944, sera interrompue à la Libération – tout comme celle des *7 Boules de Cristal*, inséré depuis le 16 décembre 1943 dans les pages du *Soir*.

Ces premières traductions « intra-belges » sont signées Marc Belloy (1902-1979), un auteur flamand d'expression néerlandaise, secrétaire de rédaction du *Laatste Nieuws* « volé », qui va se compromettre davantage en publiant un roman (*De Brug*, 1941) aux éditions Ignis, liées au mouvement rexiste de Léon Degrelle. On attribue à Belloy l'idée de rebaptiser Tintin, qui s'appelle depuis (et jusqu'à ce jour) *Kuifje* (« houppette ») en néerlandais (et en afrikaans, fût-ce avec une très légère variation : *Kuifie*). Apparu pour la première fois le 23 octobre 1943 dans *De geheimzinnige ster* (van Opstal, 1994, p. 82), ce nom reçoit rapidement l'aval d'Hergé (voir sa lettre du 16 novembre 1943 à Charles Lesne), qui peut d'autant mieux lire les traductions de Belloy que ce dernier emploie, pour s'adresser à ses jeunes compatriotes, une variété de néerlandais marquée par des expressions et des tournures résolument régionales[5].

Ce même caractère régional (joint à une orthographe archaïsante, étudiée dans le détail par Noppen) les rend cependant trop « flamandes » pour le marché des Pays-Bas. Aussi Lesne et son patron, Louis Casterman, font-ils appel à un Néerlandais, François van der Drift, pour préparer de nouvelles traductions, ce qu'il fera en à peine deux ans. En 1946-1947 paraissent ainsi en néerlandais international dix des douze albums alors achevés (font exception l'aventure soviétique, à la republication de laquelle Hergé opposera longtemps son veto, et *Les Cigares*

[4] Lettres citées d'après Assouline (1998, pp. 313-315). Brems (2013) a analysé ces traductions flamandes de *Quick et Flupke*, série qui paraît également en portugais dès 1940, dans la revue *Diabrete* [Diablotin], grâce à Adolfo Simões Müller (qui publiait déjà *Tintin* dans *O Papagaio*, comme nous le verrons) (Pessoa, 2007).

[5] Ne sous-estimons pas en effet sa connaissance (passive) du « flamand ». Avant de fréquenter l'école primaire en français à Ixelles, Georges Remi a surtout entendu parler à la maison le dialecte brabançon (appartenant à la famille néerlandaise) de Bruxelles. Son enfance a baigné dans cet idiome atavique que parlaient ses mère et grand-mère entre elles, parler privé dont les expressions sont « restées gravées quelque part dans un petit coin de [s]a mémoire », dira-t-il plus tard à Benoît Peeters (1990, p. 210 ; cf. Grutman, 2010, pp. 89-95).

du Pharaon). Par la suite, conformément à la politique de bilinguisme de Casterman, maison fondée en 1780 et fière de porter le titre d'*éditeur pontifical*, les douze autres albums (*l'Alph-Art* y compris) sortiront en néerlandais l'année même de leur parution en français.

3. L'internationale catholique 1 : la piste portugaise

Dès avant la guerre, Hergé avait des ambitions internationales. Grâce au réseau du *Petit Vingtième*, des contacts sont rapidement établis avec d'autres hebdomadaires catholiques tels que *Cœurs vaillants*, dirigé en France par le père Gaston Courtois de l'Action catholique des enfants, ou *L'Écho illustré*, que publie à Genève l'abbé Henri Carlier sous l'égide (et la surveillance) de M^gr^ Marius Besson, évêque de Lausanne, Genève et Fribourg. Les premiers reportages de Tintin y paraissent (à partir de 1930 et 1932, respectivement) dans des versions « renationalisées » (voir Bilat & Haver, 2009, qui s'appuient sur le travail difficilement accessible de Rime, 2003).

Deux ans plus tard, c'est au tour d'un Portugais, étudiant en théologie à l'Université catholique de Louvain, Abel Varzim, de découvrir l'œuvre d'Hergé. Grâce aux pourparlers entamés par ce prêtre, les planches de *Tim-Tim na América do Norte* ornent les pages du magazine *O Papagaio* [Le Perroquet] du 16 avril 1936 au 20 mai 1937. C'est très tôt. À titre de comparaison, la même aventure paraît seulement à partir de 1941 dans *Het Laatste Nieuws*, dans le cadre intra-belge qui vient d'être décrit. Ainsi commence un des épisodes les plus curieux de la carrière internationale de *Tintin*. Il se situe dans un pays où (sauf erreur) le personnage éponyme ne mettra jamais les pieds, à savoir ce Portugal où Salazar vient de mettre en place l'État Nouveau. Tintin s'y appelle *Tim-Tim* et travaille pour le compte d'*O Papagaio*, comme il l'avait fait pour *Cœurs vaillants* et *L'Écho illustré*, dans une solidarité internationale caractéristique des périodiques catholiques « de bon aloi ».

O Papagaio retient l'attention pour plusieurs autres raisons. En plus de faire du portugais la première langue étrangère de Tintin, ce magazine, dirigé à Lisbonne par Adolfo Simões Müller (1909-1989), a la primeur des planches en couleur, bien avant que cela ne soit le cas en Belgique. L'éditeur portugais retouche également le texte des albums qu'il reprend. Certains remaniements font sourire : Oliveira da Figueira, le commerçant portugais pas forcément sympathique des *Cigares du pharaon*, sera de nationalité espagnole dans *Os charutos do faraó*. D'autres sont plus lourds de conséquences : là où en 1931, Tintin était allé au Congo, colonie belge, en 1939, Tim-Tim va plutôt en Angola, colonie portugaise… Il y fait preuve du même esprit paternaliste : dans la fameuse scène d'école digne du slogan « nos ancêtres les Gaulois », la carte de la Belgique est simplement remplacée par celle du Portugal, nouvelle « mère-patrie ». Autant dire que cette traduction frôle l'adaptation et constitue une véritable « réfraction[6] », voire une récupération. À ce stade de sa carrière, à la veille de ses 29 ans, Hergé ne s'en offusque guère pourtant, se félicitant plutôt de percer à l'étranger et de « voir [s]es dessins apparaître en couleur[7]... ».

[6] Métaphore optique définie par André Lefevere comme « the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work » (2004, p. 214). Cela comprenait dans son esprit les adaptations pour la jeunesse, notamment dans un cadre scolaire.

[7] Le 12 mai 1936, Hergé écrit à l'abbé Varzim : « J'ai été ravi de voir mes dessins apparaître en couleur... » ; je retraduis à partir de la traduction portugaise donnée par Pessoa (2007, s.p. : « *Fiquei encantado por ver os meus desenhos aparecerem a cores*. »), qui doit beaucoup au petit livre devenu presque introuvable de Boer (2004).

La collaboration avec Simões Müller continuera jusqu'à la guerre voire au-delà : huit autres aventures trouveront le chemin du *Papagaio*[8], dont la version originale de *L'Île noire.* Le magazine cesse de paraître en février 1949, mais d'autres périodiques portugais prendront le relais jusque dans les années 1960 (Boer, 2004; Pessoa, 2007). L'isolement du Portugal de Salazar (qui restera au pouvoir jusqu'en 1968), joint aux adaptations poussées dont *Tim-Tim* avait fait l'objet, expliquent toutefois pourquoi la piste portugaise – toute fascinante qu'elle soit – devait rester une aventure singulière, sans écho dans d'autres langues.

4. La translation française

Au sortir de la guerre, *Tintin* circule en français en Belgique, en France et en Suisse, puis en traduction dans la Flandre belge, aux Pays-Bas et au Portugal. La diffusion française sera grandement facilitée par la fameuse loi du 16 juillet 1949 « sur les publications destinées à la jeunesse », qui était à toutes fins pratiques un embargo sur *Mickey Mouse*, *Superman* et autres *Tarzan* (Assouline, 1998, pp. 483-492 ; Crépin & Groensteen, 1999). En éliminant la concurrence américaine, le législateur français laisse le champ libre aux bandes dessinées originales en langue française, créneau que les Belges n'hésiteront pas à occuper…

Aussi les *Aventures de Tintin*, jadis ancrées dans un espace et un imaginaire belges, vont-elles déménager. L'histoire du *Secret de la Licorne* démarre encore à Bruxelles, avec pour décor le marché aux puces de la place du Jeu de Balle. Mais une fois récupéré le trésor de Rackham le Rouge, on troque les Marolles pour un château de la Loire (Moulinsart, modelé d'après celui de Cheverny) qui devient le camp de base d'un capitaine au long cours devenu bien sédentaire – il suffit de lire le début de *L'Affaire Tournesol* pour s'en convaincre. Haddock revient chez lui en quelque sorte, car son nom anglais (« aiglefin ») cache une lignée autrement française, son ancêtre, le chevalier François de Hadocque, ayant servi dans la marine de Louis XIV.

Ce déménagement, cette translation, vers une France fictive ne s'accompagne évidemment pas d'une « traduction proprement dite » (Jakobson 1963, p. 79), comme ce sera le cas dès lors que Tintin part à la conquête du reste de l'Europe. Quand paraît *L'Affaire Tournesol*, en 1956, les ventes cumulatives des albums atteignent pour la première fois un million, chiffre magique (Sadoul, 1983, p. 17). À peine six ans plus tard, les médias signalent qu'il s'est vendu plus de dix millions d'exemplaires : le *Figaro littéraire* du 7 octobre de 1962 avance même un chiffre précis : 11.900.000 (Baró, 2005, p. 214). Selon Rodenbeck (1972, p. 93), le cap des vingt-cinq millions exemplaires est franchi en 1969. Le chiffre a donc doublé en quelques années, explosion qui ne s'explique pas simplement par l'engouement pour Tintin en français mais qui passe nécessairement par la traduction. Entre 1945 et 1969, en effet, des albums ont paru dans la plupart des langues officielles d'une Communauté Européenne en train de se construire. L'anglais, langue qui ne deviendra officiellement « européenne » qu'en 1973, joue un rôle important, nous y reviendrons. Dans le seul Royaume-Uni, il se serait écoulé seize millions d'exemplaires de *Tintin*… À l'aube de notre siècle, on vend autant d'albums bon an mal an qu'il ne s'en était vendu entre 1931 et 1956… Le chiffre total quant à lui dépasse 200 millions, dont les traductions forment une part très appréciable (la moitié environ).

[8] Les voici, d'après https://tintinofilo.weebly.com/o-papagaio.html: *Os charutos do faraó* [*Cigares du pharaon*] (24/6/1937–12/5/1938); *Novas aventuras de Tim-Tim* [*Le Lotus bleu*] (16/6/1938–16/3/1939); *Tim-Tim em Angola* [*Tintin au Congo*] (13/4/1939–14/12/1939); *Tim-Tim e o mistério da orelha quebrada* [*L'Oreille cassée*] (4/1/1940–26/12/1940); *Tim-Tim na ilha negra* [*L'Île noire*] (16/1/1941–26/2/1942); *Tim-Tim no deserto* [*Le Crabe aux pinces d'or*] (16/4/1942–10/6/1943); *A estrela misteriosa* (12/8/1943–16/8/1945); *O segredo do Licorne* (6/2/1947–15/4/1948).

Revenons cependant en arrière, vers le mitan du XXe siècle, quand commence l'aventure de *Tintin* en traduction. Deux initiatives importantes datent de cette époque. L'une n'eut guère de succès, l'autre bien davantage. Cela se conçoit : la première émana du « système-source » belge, sans tenir compte des paramètres de réception et d'insertion à l'étranger, tandis que la deuxième correspondait à une demande formulée à partir du « système-cible », de la culture réceptrice, conformément à la logique décrite par Toury (1995, pp. 27-28).

D'abord, les éditions Casterman, soucieuses d'étendre leur rayon d'action, suscitent elles-mêmes des projets de traduction. Ainsi, en 1951-1952, *King Ottokar's Sceptre* est sérialisé dans l'important magazine de BD britannique *Eagle* : Milou n'est pas encore devenu Snowy mais les Dupondt s'appellent déjà Thomson et Thompson. La même aventure est insérée en allemand (où ces mêmes personnages sont rebaptisés respectivement Struppi, Schulze et Schultze) dans le *Hamburger Abendblatt* à partir du 2 février 1952. Cette même année, l'éditeur belge sort en traductions anglaise, allemande et espagnole le diptyque formé par *Le Secret de la Licorne* et *Le Trésor de Rackham le Rouge*, albums couleurs parus en français en 1943 et en 1945.

L'initiative devait rester sans lendemain, apparemment pour des raisons de distribution défectueuse. On sait peu de choses au sujet des traducteurs ou traductrices embauché(e)s par Casterman, sauf qu'ils/elles n'étaient sans doute pas belges. Concernant la première traduction anglaise, on raconte « *that they'd found an English-speaking person in Belgium who'd been in Belgium for some twenty years, so the translation was not very fluent*. » (Lonsdale-Cooper & Turner, 2004). Dans la version castillane préparée pour le compte de Casterman, un autre indice pointe vers l'identité étrangère de son traducteur : Tintin et Tournesol y sont en effet affublés de sobriquets trop typiques (*Pepito*, le diminutif de José, et *Mariposa*, soit « papillon ») pour ne pas sentir l'intervention espagnole.

5. L'internationale catholique 2 : l'étape espagnole

C'est d'ailleurs en Espagne que se situe la prochaine péripétie. Cette fois-ci, ce n'est pas un étudiant en théologie (Abel Varzim) qui prend langue avec Hergé mais un éditeur, José (Josep) Zendrera Fecha (1894–1969), directeur-fondateur à Barcelone des éditions bilingues Juventud/Joventut [Jeunesse]. En 1956, il visite les bureaux de Casterman en compagnie de sa fille Concepción (Conxita). Maîtrisant l'un et l'autre la langue française, ils avaient lu les *Tintin* originaux et décident de se lancer dans l'aventure (Julve, 2004).

Les Zendrera vont jouer un rôle de premier plan dans la réception d'Hergé au pays du général Franco (et au-delà, dans le monde hispanophone). Comme en anglais et en allemand, la carrière espagnole de Tintin commence par *Le Sceptre d'Ottokar*. La publication de cet album, soumis au Ministère de l'Information et du Tourisme le 24 décembre 1958, est autorisée dès le 3 janvier 1959 ("*Nada que oponer a la presente historieta para niños*", note le censeur[9]). Bien que le dépôt légal date d'une semaine plus tard, les bibliographies consultées donnent 1958 comme année de publication des deux premiers titres espagnols (*El cetro de Ottokar* et *Objetivo: la luna*).

Juventud réussit à mettre tout *Tintin* à la disposition du public hispanophone en l'espace de dix ans, d'abord en « rattrapant » les albums déjà parus en français au moment où est signé le contrat avec Casterman, ensuite en traduisant les nouveaux titres (*Tintin au Tibet*, *Les Bijoux de la Castafiore*, *Vol 714 pour Sydney*) au fur et à mesure qu'ils sortent. Concepción Zendrera Tomás (1919–) se charge elle-même de ce travail – à la demande de nul autre qu'Hergé, selon

[9] Cité par Martínez Turégano (2013), selon qui il s'agit d'un record, même pour Hergé, dont d'autres albums passeront moins vite. De manière générale toutefois, *Tintin* n'a guère pâti de la censure franquiste en comparaison avec son compatriote et concurrent *Spirou*, dont les créateurs doivent parfois attendre l'imprimatur pendant plusieurs années.

ce qu'elle confie en entrevue (Correro, 2018). Responsable du secteur jeunesse dans la maison d'édition de son père depuis 1944, elle avait déjà fait découvrir à son pays *The Famous Five* d'Enid Blyton – le quatrième écrivain le plus traduit au monde et l'autre étoile étrangère de la maison Juventud.

Zendrera traduira tous les albums, y compris les *Picaros* et *l'Alph-Art*. La seule traduction espagnole qui ne porte pas son nom est la publication tardive de l'aventure soviétique sous forme d'album. Cette dernière est plutôt signée « José Fernández », pseudonyme collectif et en l'occurrence fort astucieux, puisqu'il renvoie à José Fernández Sánchez (1925-2011), célèbre traducteur espagnol du russe qui avait vécu en Union soviétique de 1937 à 1971 (Cabra, 2011) Avec Concepción Zendrera, Tintin trouve pour la première fois un traducteur attitré. C'est à la fois un signe du statut sérieux et « littéraire » accordé à ses *Aventures* considérées comme œuvre à part entière[10] et une meilleure garantie de cohérence dans les choix et solutions de traduction. Cette stabilité est sans contredit une des forces de traductions appelées à devenir à leur tour des « classiques », comme c'est le cas en espagnol, en catalan ou en anglais.

L'absence d'une telle signature, en revanche, peut créer une confusion néfaste. C'est ce qu'illustre le fiasco de Tintin en Italie (cf. Reggiani, 1994). Autant sa trajectoire espagnole est rectiligne, autant son parcours italien est en zigzag. Ici aussi, *Il Cetro di Ottokar* ouvre le bal (en 1961) mais par la suite, les aventures paraissent sans ordre apparent, chez différents éditeurs, dans des versions préparées par des personnes différentes pour différents magazines. Cela ne pouvait que les desservir, de sorte que Rizzoli Lizard décide en 2011 de faire retraduire l'ensemble par Giovanni Zucca (1957–) à l'occasion de la sortie du film de Spielberg. Parmi les incohérences dont sont entachées les premières versions, plusieurs affectent les noms propres. Tournesol a ainsi deux noms en italien : Trifone Girasole (le nom de la fleur) et plus souvent Tornasole (nom italien du papier tournesol, dont les propriétés chimiques s'accordent mieux avec les activités de l'inventeur). Le patronyme des Dupondt, en revanche, est laissé tel quel, alors que des noms de famille bien réels comme Del Ponte ou Da Ponte auraient pu rendre de précieux services aux traducteurs italiens, à l'image de ce qu'ont fait leurs collègues travaillant vers le néerlandais (Peters & Peeters, puis Jansen & Jansens), l'allemand (Schulze & Schultze) ou l'anglais (Thomson & Thompson).

Fait remarquable et pourtant jamais relevé jusqu'ici : les éditions Juventud font de l'espagnol la deuxième langue (après le français, évidemment, mais avant l'anglais) dans laquelle l'ensemble des *Aventures de Tintin* deviennent disponibles. Dans le tableau suivant, l'année de parution de la première traduction de chaque album est marquée en caractères gras. Comme on le voit, la moitié des titres sort en castillan avant de paraître en anglais. Cinq autres paraissent la même année dans les deux langues : compte tenu du temps qu'il fallait pour traduire et produire un album, puis des délais imposés par la censure franquiste, il faut exclure que Concepción Zendrera (qui lisait l'anglais) se serait laissé guider par Londres. Le tableau montre encore que les jeunes lecteurs de *La isla negra* (1961), de *Tintín en el país del oro negro* (1961) et de *Tintín en América* (1968) ont pu lire ces aventures dans leur version originale, non encore modifiée en fonction des desiderata anglo-saxons.

[10] La même chose arrivera à la série des *Harry Potter*, entièrement traduite en français par Jean-François Ménard, en néerlandais par Wiebe Buddingh', en danois par Hanna Lützen, etc.

Titre	**Casterman**	**Juventud** (délai, en années)	**Methuen**, sauf mention (délai, en années)
Tintin au pays des Soviets (N/B)	1930 (rééd. 1981 après avoir paru dans les *Archives Hergé* en 1973)	**1983 (10)**	1989 (16), chez Sundancer
L'Étoile mystérieuse	1942	**1960 (18)**	1961 (19)
L'Oreille cassée	1943	**1965 (22)**	1975 (32)
L'Île Noire	1943 (rééd. 1965)	**1961 (18)**	1966 (23)
Le Crabe aux pinces d'or	1943	1963 (20)	**1958 (15)**
Le Secret de la Licorne	1943	**1959 (16)**	**1959 (16)**
Le Trésor de Rackham le Rouge	1945	1960 (15)	**1959 (14)**
Tintin au Congo	1946	**1968 (22)**	1991 (45), chez Sundancer
Le Lotus bleu	1946	**1965 (19)**	1983 (37)
Tintin en Amérique	1946	**1968 (22)**	1978 (32)
Le Sceptre d'Ottokar	1947	**1958** (11)	**1958** (11) 1e trad. (différente) dans *The Eagle* en 1951-1952
Les Sept Boules de Cristal	1948	**1961 (13)**	1962 (14)
Le Temple du Soleil	1949	**1961 (12)**	1962 (13)
Tintin au pays de l'Or noir	1950 (rééd. 1971)	**1961 (11)** 1e trad. (différente) dans la revue *Blanco y Negro* en 1960	1972 (22)
Objectif Lune	1953	**1958 (5)** 1e trad. (différente) dans la revue *Blanco y Negro* en **1957**	1959 (6)
On a marché sur la Lune	1954	**1959** (5) 1e trad. (différente) dans la revue *Blanco y Negro* en 1958	**1959** (5)
Les Cigares du Pharaon	1955	**1964** (9)	1971 (16)
L'Affaire Tournesol	1956	1961 (5) 1e trad. (différente : *El caso Mariposa*) dans la revue *3 amigos* en 1960	**1960 (4)**
Coke en stock	1958	1962 (4)	**1960 (2)**
Tintin au Tibet	1960	**1962 (2)**	**1962 (2)**
Les Bijoux de la Castafiore	1963	1964 (1)	**1963 (0)**
Vol 714 pour Sydney	1968	1969 (1), trad. parue dès **1967** dans la revue *Tintin* (Juventud)	1968 (0)
Tintin et les Picaros	1976	**1976 (0)**	**1976 (0)**
Tintin et l'Alph'Art (N/B)	1986	**1987 (1)**	1990 (4), chez Sundancer

Tableau 1. *Tintin* en espagnol et en anglais[11]
Par ordre de parution des albums (couleurs, à l'exception du premier et du dernier)

[11] Plusieurs sites (dont celui-ci : /www.tintinologist.org/guides/books/pubdates.html) nous renseignent sur l'histoire de la publication en anglais ; pour l'espagnol, je me suis servi de la thèse de Baró (2005, pp. 222-223) et des sites suivants : https://catalogotintin.jimdo.com/aventuras-de-tint%C3%ADn/tintin-i/ et https://catalogotintin.jimdo.com/aventuras-de-tint%C3%ADn/tintin-ii/.

Comme les Casterman en Belgique, les Zendrera publient en deux langues. Ils confient les versions catalanes à Joaquim Ventalló i Vergés (1899–1996), ancien journaliste et politicien républicain qui avait découvert Tintin pendant son exil en France (1931-1943). La série catalane commence en 1964, avec *Les joies de la Castafiore*, album sorti en parallèle avec son pendant castillan, *Las joyas de la Castafiore* (mais sans que ce dernier titre ait servi de relais[12]). Les traductions catalanes sont également l'œuvre d'une seule personne : Ventalló traduira non moins de quatorze albums entre 1964 et 1966 (Soldevilla, 2012, pp. 41-42), puis tout le reste, jusqu'à *Tintín i l'Art-Alfa*, sorti en 1987. Il est resté célèbre pour sa transposition des jurons du capitaine Haddock, qui avaient donné bien du fil à retordre à Zendrera (voir Julve, 2004).

Les autres langues régionales d'Espagne ne connaîtront Tintin qu'à partir des années 1970, quand sont traduits trois albums en basque, voire plus tard encore. Tous les titres (à l'exception des *Soviets*) ont paru en galicien entre 1983 et 1991, mais n'ont pas été réédités depuis. Il n'est pas exclu que ces versions aient été filtrées par la traduction castillane, contrairement à ce qui avait été le cas pour la série catalane.

Le bilinguisme institutionnel n'est pas le seul trait distinctif de Juventud/Joventut. Leurs livres illustrés se démarquent encore par la qualité d'impression et le soin apporté à la présentation. Autant de façons pour les Zendrera de souligner la distance séparant leurs produits des *tebeos* (le mot espagnol pour BD, d'après le nom du magazine *TBO*), genre jugé de haut et dont ils tiennent à se dissocier. Pour cette même raison, leurs *Tintín* sortent directement en album, sans passer par l'étape du feuilleton[13]. C'était courir un risque certain, car le prix des albums (vendus à 75 pesetas, l'équivalent de 45 € aujourd'hui selon Soldevilla, 2012, p. 37) était prohibitif pour la plupart des ménages espagnols. Et de fait, le premier tirage du *Cetro de Ottokar* (10.000 exemplaires) mit du temps à s'écouler, jusqu'à ce que Tintin trouve son public en Espagne. Mais le prix augmentait aussi le prestige du livre illustré, offert en cadeau pour la Saint-Georges (fête nationale et jour du livre en Catalogne) ou reçu comme prix d'excellence à l'école. Si bien qu'au milieu des années 1980, on avait imprimé 250.000 exemplaires de chaque titre selon Mònica Baró (2005, p. 160), qui signale encore que pendant cette même décennie, il se vendait chaque année en moyenne 700.000 albums de *Tintín* en Espagne (Baró, 2005, p. 222). Au moment où elle préparait sa thèse – soutenue en juillet 2005 – les ventes totales s'élevaient à presque cinq millions et demi d'exemplaires des œuvres d'Hergé en castillan, et 1.3 millions en catalan (Baró, 2005, p. 281), chiffre énorme si l'on sait que cette dernière langue compte « seulement » quatre millions de locuteurs natifs.

Ce succès peut être attribué en partie seulement au vide créé par la censure franquiste des produits d'outre-Atlantique, effet comparable à celui de la loi de 1949 en France (Zanettin, 2018). Il faut également faire entrer en ligne de compte la qualité éditoriale du produit, sa mise en marché habile et le caractère soigné des traductions.

6. L'avatar anglais

Grâce à la position privilégiée qu'occupent les États-Unis depuis la Seconde Guerre mondiale, l'anglais est devenu la nouvelle lingua franca. Dans la trajectoire internationale de *Tintin*, sa courbe ascendante passe toutefois par Londres davantage que par New York.

[12] Le contraire est même vrai, puisque la traduction de Ventalló sert de texte de départ pour une version en catalan de Sardaigne (Alghero) de *Tintin au pays de l'or noir* [*Tintín al país de l'or negre*, 1995], également publiée aux éditions Joventut (Bosch, 2012).

[13] Sur une vingtaine de titres, on compte seulement trois exceptions : *Tintín en el Congo, Tintín en América*, et *Vuelo 714 a Sydney* parurent d'abord dans les pages de *Tintín*, hebdomadaire lancé en novembre 1967 par Juventud et bien sûr calqué sur le modèle franco-belge. Mais celui-ci disparaît dès janvier 1969 et ne fait donc pas longtemps concurrence aux albums du même éditeur.

Il y eut bien à la fin des années 1950 une tentative transatlantique pour faire connaître et apprécier Tintin du public américain. Voici les grandes lignes de cet épisode, dit de la Golden Press (voir Owens, 2004 pour une présentation complète). L'initiative en revient à Georges Duplaix (1895–1985), un Français expatrié aux États-Unis qui s'était recyclé avec beaucoup de succès dans l'édition pour la jeunesse (Boulaire, 2016). Duplaix avait fondé la collection des Little Golden Books en 1944 avec Albert Rice Leventhal (1908–1976), rencontré chez Simon & Schuster. C'est à Leventhal qu'il s'adresse pour la mise en marché de *Tintin* en anglais américain (et avec des références culturelles aux États-Unis plutôt qu'au Royaume-Uni). Une fois qu'il obtient également l'accord de Casterman, Duplaix confie le travail à sa fille Nicole (née à New York en 1942 et donc encore adolescente), qui se chargera cependant seulement du *Sceptre d'Ottokar*. Trois autres albums (*The Crab with the Golden Claws*, *The Secret of the Unicorn* et *Red Rackham's Treasure*) seront traduits par Danièle Gorlin (1938–), la fille à peine plus âgée de Liselotte Gorlin, préceptrice française des enfants Duplaix à New York. Recourir ainsi à la famille et à l'entourage immédiat permet sans doute de véritables économies mais ne garantit évidemment pas un travail de qualité professionnelle.

Ces quatre titres sortent en même temps pour la saison des cadeaux de Noël en 1959. Ils sont précédés d'un véritable battage publicitaire : annonce dans le *New York Times*, exemplaires offerts dans les vols Sabena reliant Bruxelles et New York… Les chiffres de vente (environ 8.000 exemplaires par album) ressemblent à ceux des premiers albums en Espagne. Mais Leventhal était habitué aux best-sellers : dès 1947, il avait écoulé cinq millions de Little Golden Books… (Boulaire, 2016, p. 106) Échaudé par l'aventure, il consentira encore à publier le diptyque lunaire mais abandonnera ensuite la partie.

L'épisode est néanmoins significatif pour Hergé, car il apprend à connaître la mentalité américaine. En effet, Duplaix l'oblige à redessiner quelques cases du *Crabe aux pinces d'or*, tantôt parce que la boisson y est trop présente pour le public puritain, tantôt parce que s'y côtoient des personnages noirs et blancs, voisinage encore mal perçu aux États-Unis : même si le Mouvement des droits civiques y bat son plein, 1963, année du célèbre discours de Martin Luther King (*I have a Dream*), est encore loin.

En 1973, la même résistance à l'intégration des races poussera un autre éditeur américain à demander que les personnages noirs de *Tintin en Amérique* soient redessinés en hispaniques ou en blancs. Pour ne rien dire des Amérindiens, au sort desquels Hergé s'intéresse dans cet album sorti dès 1932 en Belgique mais qui trouvera preneur aux États-Unis seulement quarante ans plus tard (Rodenbeck, 1972, p. 93). Bref, la mentalité américaine – ou, si l'on veut, les normes et valeurs du système d'arrivée – a vraiment été mise à l'épreuve par cette série étrangère à son horizon d'attente.

Les Américains résisteront longtemps, préférant les muscles de Superman et Batman, deux produits locaux qui datent également des années 1930. Avant l'adaptation au cinéma par Steven Spielberg, Tintin était perçu comme «*a very European hero*» (*The Economist,* 2008). Le réalisateur a treize ans quand la Golden Press sort ses traductions. J'ignore s'il a découvert Tintin dans leur version, mais on ne peut s'empêcher de constater que le scénario de son film de 2011 part de trois des quatre albums lancés en 1959 (*Crabe, Licorne, Rackham)*.

À l'époque où Duplaix soumettait son projet à Casterman, la maison belge avait elle-même contacté plusieurs éditeurs britanniques. Le seul qui donna suite fut Methuen. Il faut dire que son directeur, John Cullen (1909–1977), avait épousé une Française et connaissait *Tintin* grâce à ses enfants bilingues. Lui-même francophile, Cullen avait (ou allait) favorablement accueilli(r) Malraux, Sartre, Duras, Anouilh et Giraudoux en traduction. Il faut dire aussi que deux de ses

employés, Leslie Lonsdale-Cooper[14] et Michael Turner, se proposèrent pour traduire quelques albums à titre d'essai, sans rémunération. Le travail et les trouvailles de cet infatigable tandem ont été maintes fois salués. À juste titre : ils ne semblent avoir d'égaux que les traducteurs anglais d'*Astérix*, la regrettée Anthea Bell et son acolyte Derek Hockridge.

L'institution littéraire britannique se montre immédiatement enthousiaste (tout le contraire donc des États-Unis). Le 5 décembre 1958, on peut lire à la une du très prestigieux *Times Literary Supplement*, sous l'intitulé « The epic strip : *Tintin* crosses the Channel » (1958), un compte rendu élogieux des deux premiers titres, *King Ottokar's Sceptre* et *The Crab with the Golden Claws*. Cette approbation officielle facilite la pénétration des *Adventures of Tintin* dans les foyers de la Grande Bretagne et du Commonwealth. Mais également au-delà : à partir de 1966, les familles américaines peuvent lire les traductions de Lonsdale-Cooper et Turner en feuilleton dans le *Children's Digest*, imprimé à non moins de 700.000 exemplaires (Owens, 2004).

Selon David Bellos (2008, s.p.), la sanction donnée par le *Times Literary Supplement*, parangon du goût britannique, "*drew foreign publishers' attention to Hergé's creation, and unlocked the world market for Tintin*". L'exemple anglais semble en effet avoir joué un rôle de catalyseur de traductions. Non pas certes pour les langues étrangères dans lesquelles Tintin circulait déjà (soit, à cette époque, le néerlandais, le portugais, l'espagnol et le catalan) mais pour d'autres langues susceptibles de subir l'ascendant de l'Angleterre. Il est ainsi curieux de voir que les traductions scandinaves démarrent seulement après l'aval anglais. Elles sortent en danois, en finnois et en suédois en 1960-1962, et une décennie plus tard dans les langues de deux pays longtemps dominés[15] par le Danemark : l'islandais (1971) et le bokmål – littéralement la « langue des livres » – norvégien (1972). Dans l'intervalle paraissent également les premières traductions en italien (1961), en turc (1962), en hébreu (1964), en japonais (1968) et en grec (1968).

Bellos va plus loin encore :

> Then as now, English is the primary interlanguage of the world, it is the means by which most of the books that reach a world audience begin their real international careers. It makes the task and role of English-language translators substantially different from those of translators into other tongues. (Bellos, 2008, s.p.)

Il fait allusion au fait que les traducteurs ne s'en tiennent pas forcément au seul original mais peuvent fort bien lorgner du côté des traductions dans d'autres langues. De ce point de vue, le travail fait par Lonsdale-Cooper et Turner, en plus de faciliter la décision de traduire, a également influencé des choix de traduction dans d'autres langues. C'est ce qu'illustre le nom de Tryphon Tournesol, rebaptisé Cuthbert Calculus en anglais. Tantôt on s'en inspire directement (en suédois par exemple, où il s'appelle Karl Kalkyl), tantôt on va carrément calquer l'avatar anglais, repris tel quel (sans traduction donc) en bengali, en indonésien et en malais. Les dernières versions en farsi (persan), préparées à partir des albums anglais plutôt que des originaux, optent quant à elles pour une traduction phonétique : Calcooles[16].

[14] Avec la disparition de Michael Turner en 2009, Leslie Lonsdale-Cooper a le mérite insigne d'être la seule personne à avoir traduit les vingt-quatre albums, incluant non seulement *L'Alph-Art* (ce qu'avait également fait le traducteur catalan) mais aussi, *last but not least*, le reportage au pays des Soviets.

[15] D'où une diglossie qui n'est peut-être pas étrangère au « retard » des traductions dans ces deux pays, les gens instruits étant encore capables de lire la version danoise. L'hypothèse est d'autant plus plausible que *Tintin* était publié par un éditeur danois, le dynamique Per Carlsen, au Danemark bien entendu mais aussi en Suède et même en Allemagne, où le reporter belge fit peau neuve à partir de 1967 dans des albums couleurs cartonnés, à mille lieues des humbles *comics* insérés dans le *Hamburger Abendblatt* quinze ans plus tôt (Trommer, 2017).

[16] Voir notamment la page « Names of Main Tintin Characters in Different Languages » sur le site www.tintinologist.org/guides/characters/names.html#notes.

Impossible d'attribuer ces choix à la proximité génétique entre les langues (argument qu'on aurait pu faire intervenir dans le cas du suédois). Seul entre en ligne de compte le prestige dont jouit l'anglais dans les pays en question : ces traductions indirectes (Toury 1995, pp. 129-146) mettent en effet à nu la dynamique centrifuge qui sous-tend les flux de traduction à l'échelle planétaire (Heilbron, 1999, 2009 ; Calvet, 2007).

Favorisés par le statut et la diffusion mondiale de la langue-cible, les albums britanniques le sont encore par le statut des traducteurs, avec qui Hergé entretenait une correspondance suivie. Grâce à cet accès privilégié, ils purent le consulter sur beaucoup de points (tel l'emploi crypté du marollien, que Lonsdale-Cooper et Turner sont les seuls à avoir traduit). Saisissant l'importance du marché anglo-saxon pour une diffusion maximale de son œuvre, se disant sans doute que Paris (ou, en l'occurrence, Londres) valait bien une messe, Hergé prêtait volontiers l'oreille aux suggestions de ses traducteurs et éditeurs britanniques.

Les modifications apportées par Lonsdale-Cooper et Turner sont anodines en apparence seulement ; en réalité, elles témoignent de leur pouvoir en tant qu'agents. Dans *The Cigars of the Pharaoh*, par exemple, ils attribuent la réflexion suivante à Snowy (c'est-à-dire Milou): « *I'd rather have a peaceful time in Marlinspike* » (c'est-à-dire Moulinsart). Elle ne se trouve pas dans l'original et pour cause : Milou ne connaît pas Haddock à ce moment. En français, l'album des *Cigares* date de 1934, alors que le futur propriétaire de Moulinsart, le capitaine Haddock, n'entre en scène qu'en 1940 (quand *Le Soir* commence à insérer le feuilleton du *Crabe aux pinces d'or*). Or, l'ordre de parution est tout autre en anglais, où la réflexion de Snowy devient dès lors possible. Quand *The Cigars* paraissent en 1971, les anglophones connaissent Haddock depuis longtemps (*The Crab with the Golden Claws* date de 1958, rappelons-le)… Ils sont même au courant de l'achat de Marlinspike, car la double aventure *The Secret of the Unicorn/ Red Rackham's Treasure* est sortie en 1959. Loin de créer une contrainte pour les traducteurs, cette anachronie leur offre une marge de manœuvre, un espace de liberté dont on peut dire qu'il les institue en co-créateurs des *Adventures of Tintin*.

Un autre exemple illustre mieux encore l'importance accordée par Hergé à la réincarnation britannique de son personnage. Je veux bien sûr parler de la saga de *L'Île noire*, bien connue des tintinologues (Ewing, 1996 ; Pollet, 2005 ; Schuurman, 2009). Plus que jamais, il est justifié ici de parler d'un « avatar anglais », dans la mesure où le projet de traduction est la cause et l'origine (la « source » si l'on veut) d'une toute nouvelle version en français, d'un « second original ».

L'Île noire sort en noir et blanc en 1938, en couleurs en 1943. Vingt ans plus tard, les éditeurs de Methuen refusent de traduire ce « Tintin chez les Bretons », tant leur paraissent désuets et dépassés les vêtements et les décors d'une histoire qui comprend par ailleurs un grand nombre (131) d'erreurs factuelles. Invité à redessiner l'album, Hergé obtempère et dépêche sur place son principal collaborateur, Bob De Moor. Choix doublement logique : en tant que Flamand, De Moor avait probablement de meilleures notions d'anglais ; surtout, c'était lui le spécialiste des décors aux Studios Hergé. Le voilà donc qui débarque à Victoria Station – où il est accueilli par Lonsdale-Cooper et Turner (Assouline, 1998, p. 608) – pour passer deux semaines à faire des croquis et à prendre des photos en vue d'une refonte complète. Ce travail prendra deux ans ; le résultat remanié paraît en français en 1965, après avoir reçu l'aval de Methuen, qui le font aussitôt traduire (1966).

7. Le tour du monde en 80 « langues »

Aujourd'hui, on peut lire *Tintin* dans un nombre toujours croissant de langues. À la sortie du film de Spielberg, Simon Casterman (2011), héritier de la dynastie tournaisienne, avance le chiffre magique de « septante-sept » (un clin d'œil à l'âge maximal des lecteurs de l'hebdomadaire

Tintin). En 2015, la Bibliothèque de l'Université de Saint-Jacques-de-Compostelle organise une exposition intitulée *Alrededor de Hergé en 80 idiomas*. Tel est également le nombre de langues dans lesquelles est disponible la page Wikipedia relative aux *Aventures de Tintin*. Aujourd'hui, le cap des cent langues aurait été franchi[17].

Ces chiffres ne sont pas inexacts mais doivent être expliqués et nuancés, faute de quoi ils pourraient tromper sur la marchandise. Concrètement, ils signifient que :

1) au moins un des albums a été traduit

2) à un moment donné (sans pour autant garantir qu'il est encore disponible)

3) dans un code linguistique qu'on estime différent, à la fois du français et des langues dans lesquelles cet album avait déjà été traduit.

En effet, une affirmation du type : « *Tintin* est traduit en x langues » pourrait laisser entendre, à tort, que la série complète a fait l'objet d'une traduction, ce qui est loin d'être la norme. Elle présuppose aussi que les traductions sont encore disponibles sur le marché, alors que dans certaines langues, leur disponibilité est sporadique ou très limitée. Certains albums ne sont pas réimprimés et sont par conséquent difficiles à trouver : songeons aux traductions galiciennes des années 1980 et plus encore, aux éditions américaines de la Golden Press, très prisées des collectionneurs. Ailleurs, la rareté des albums traduits s'explique par un changement de régime politique. Tintin eut du succès dans l'Iran du shah, mais pas dans celui des ayatollahs. Après 1979, les traductions de Khosro Sami'i ne sont plus saluées mais jugées blasphématoires et donc confisquées, comme bon nombre d'œuvres occidentales. Les nouvelles éditions sont clandestines et prennent la traduction anglaise comme texte de départ (Kenevisi & Sanatifar, 2016, pp. 178-179). Au moment où éclate la révolution islamique, dix-sept albums avaient été traduits en Iran. Un même nombre de traductions arabes avaient paru dans l'Égypte de Nasser. Leur sort est comparable en ceci que, datant également d'une époque révolue d'ouverture à l'Occident, elles sont désormais presque introuvables[18].

Deuxièmement, s'il fallait retenir comme critère la traduction intégrale du cycle, on obtiendrait un chiffre beaucoup moins élevé. L'*Index Translationum*, constitué à partir des bibliographies nationales des pays membres de l'ONU, recense 1104 traductions de titres d'Hergé. Divisé par 23 albums, cela donne 48 langues (avec *L'Alph'Art*, on descend à 46 = 1104 : 24). Ce calcul est trop généreux. D'une part, il réduit l'œuvre d'Hergé aux seuls *Tintin* et fait l'économie d'autres séries qui ont également généré des traductions : *Quick et Flupke* ont paru en néerlandais, en portugais et en espagnol du vivant d'Hergé, puis, à partir des années 1990, en anglais (comme d'ailleurs la série des *Jo, Zette et Jocko*). Même si leur impact reste marginal par rapport aux *Tintin*, chaque album traduit d'une de ces deux autres séries devrait logiquement être soustrait du chiffre 1104 avant de diviser ce dernier par 23 ou par 24. D'autre part, une estimation aussi rapide ne tient aucun compte des nombreux idiomes dans lesquels la série est (très) incomplète. On recense 17 titres en arabe et 12 en hébreu, par exemple. D'autres langues comptent à peine quelques titres (il y en a sept en luxembourgeois, trois en basque, quatre en picard, autant en esperanto, mais deux fois moins en latin ou en yiddish), voire un seul. Résultat : le nombre de langues dans lesquelles *Les Aventures de Tintin* existent vraiment (au moins 22 titres disons, du *Congo* aux *Picaros*) doit être revu à la baisse. Plutôt que 46 langues,

[17] Selon le site fr.tintin.com/news/index/rub/0/id/4139/0/tintin-le-polyglotte#.

[18] Élément souligné au colloque de Mons sur « La traduction de la littérature belge francophone » (décembre 2018) par Rita Bou Dagher-Gebrayel, auteure d'une thèse sur « L'aventure traductologique de Tintin : Tintin au pays de l'Arabophonie » (Université Saint-Esprit de Kaslik, Liban).

je parlerais d'une bonne vingtaine (*Le Lotus bleu*, par exemple, semble avoir été traduit en vingt-six langues). Cela reste bien entendu impressionnant, mais on est loin des chiffres colportés dans la presse.

Enfin – troisième bémol – ces chiffres reposent sur une interprétation étonnamment flexible de la notion de « langue ». Sans s'aventurer sur le terrain miné des discussions sur ce qui distingue une langue d'un dialecte, on ne peut qu'être frappé par la prolifération récente de traductions dans une panoplie de variétés linguistiques autrefois qualifiées de « patois » (et de ce fait, disqualifiées). Pour Manuel Meune, qui a analysé vingt-six traductions de ce type parues entre 1979 et 2010, c'est « la troisième vie de Tintin » (Meune, 2011, p. 166). On trouve tantôt des langues régionales de France comme l'occitan et le breton (cas différents du catalan et du basque, qui jouissent d'un statut co-officiel dans leurs régions respectives de l'Espagne) ou, en Suisse, l'arpitan (qui relève du domaine franco-provençal), tantôt des dialectes d'oïl encore connus en Belgique comme le picard ou le wallon. Le phénomène s'observe aussi dans les aires germanophone et néerlandophone, où plusieurs villes (Berne en Suisse; Anvers, Gand, Ostende, Hasselt, Courtrai en Flandre belge ; Twente et Tilburg aux Pays-Bas) peuvent désormais brandir « leur » album *Tintin* dans le parler du cru.

Beaucoup de ces initiatives émanent d'associations culturelles. Les traductions sont faites de manière bénévole : même si les traducteurs ne sont plus anonymes (comme auparavant), ils ne sont pas rémunérés pour autant. Autre trait commun : il n'est pas rare que ces albums comprennent un glossaire à l'usage de lecteurs dont les connaissances de la langue-cible ont besoin d'être rafraîchies. L'oiseau de Minerve ne prend en effet son envol qu'à la tombée de la nuit... Sans véritables chances de survie au-delà d'une diglossie qui les infériorise, ces langages sont cantonnés dans le rôle pittoresque et « savoureux » des « vernaculaires » (*vernaculus sapor*). En tant que codes de la proximité, ils correspondent surtout à des souvenirs d'enfance ou à un héritage familial, ce qui ne les empêche évidemment pas de devenir des symboles de fierté.

Cette forme de reconnaissance purement patrimoniale n'a que fort peu de choses à voir avec les revendications sous-jacentes à certaines traductions préparées en dehors de l'Europe. Ainsi, *Kumpag Wangalang Wi*, la version wolof du *Secret de La Licorne* (parue en Belgique à la fin de 2012 et au Sénégal en avril 2013), fait la promotion d'une langue parlée par onze millions de personnes mais hier encore déconsidérée – en l'occurrence par les puissances coloniales françaises, qui n'avaient rien fait pour l'alphabétisation en wolof. Dans un contexte postcolonial, *Tintin* « présente un intérêt pédagogique certain », affirme dans sa préface à cet album Abdou Diouf, à l'époque Secrétaire général de l'Organisation Internationale de la Francophonie (après avoir été président de la République sénégalaise). De fait, mille exemplaires du premier tirage sont distribués dans les écoles du Sénégal[19]. « Par son aspect divertissant, poursuit Diouf, cette bande dessinée constitue un outil et un moyen d'une importance capitale dans le processus d'apprentissage et contribuera à la promotion du wolof, aussi bien au niveau national qu'au niveau de la diaspora sénégalaise. » Pour des langues qui peinent à se faire reconnaître, traduire des œuvres reconnues et sanctionnées par la culture officielle est une façon d'affirmer leur dignité (voir Casanova, 1999, 2002).

[19] Selon le site http://www.ats-belgique.org/tintin-en-wolof-kumpag-wangalang-wi/, où se trouve également la préface d'Abdou Diouf.

8. Pour conclure

Voilà un aperçu des voies interlinguistiques et internationales empruntées par *Les Aventures de Tintin*. Il va de soi que chaque initiative dans chaque langue correspond à un moment précis impliquant des intermédiaires précis. J'ai essayé d'identifier et de nommer certains de ces intermédiaires, les éditeurs mais aussi les traducteurs et traductrices, trop longtemps resté.e.s à l'ombre d'Hergé alors que leur intervention, dans plus d'un cas, a été décisive.

De ce portrait, dont j'espère qu'il n'aura pas été trop parcellaire, on peut retenir quelques idées plus générales : la concurrence avec les comics américains (contournée pendant et après la Seconde Guerre mondiale) ; le rôle pionnier joué par les réseaux catholiques dans la diffusion de Tintin et ce, des années 1930-40 au Portugal (un dossier plutôt spectaculaire, on en conviendra) aux années 1950-60 en Espagne, avant l'impulsion donnée par l'avatar anglais, véritable vecteur de traduction à partir de la décennie suivante, sans oublier la récente adaptation hollywoodienne, qui génère à son tour des traductions aux quatre coins du monde.

Autre constat : la traduction, quels que soient ses aléas, finit par imposer sa propre logique. On l'a vu pour l'ordre de publication des traductions, qui correspond très rarement (sauf peut-être dans le cas du néerlandais) à l'ordre des aventures originales et crée de ce fait les conditions d'une réception non seulement différée mais encore différenciée. On le voit également en regardant les albums les plus souvent traduits, catégorie où *Les Bijoux de la Castafiore* remporte la palme, alors qu'il ne s'agit certainement pas de l'album le plus vendu… Faisons la part enfin des traductions indirectes, effectuées à l'aide de versions intermédiaires selon une dynamique inhérente au flux mondiaux de traduction et non plus aux *Aventures de Tintin*. S'il fut un temps où ces dernières pouvaient se passer *de la* et *des* traductions, cette époque est bel et bien révolue : aujourd'hui, pour un lecteur sur deux, *Tintin* passe *par* la traduction.

9. Références

Assouline, P. (1998). *Hergé* (édition revue et corrigée). Paris: Gallimard.

Althusser, L. (1970). Idéologie et appareils idéologiques d'État. *La Pensée, 151*, 3-38.

Balayer, C. & Bustamante, M. (19 avril 2012). L'*Index Translationum* et la sociologie de la traduction : comprendre les échanges culturels internationaux. *Courrier de l'UNESCO*. Consulté sur www.unesco.org/new/fr/media-services/single-view/news/the_index_translationum_and_the_sociology_of_translation/

Baró Llambias, M. (2005). *Les edicions infantils i juvenils de l'editorial Joventut (1923-1969)* (thèse de doctorat inédite). Université de Barcelone, Espagne.

Bellos, D. (2008). Tintin's adventures in Translationland. *Areté Magazine*, *27*, 91-100. Consulté sur www.academia.edu/5805483/Tintins_Adventures_in_Translationland

Bilat, L. & Haver, G. (2009). Tintin, oui mais avec modération. Les tâtonnements de la bande dessinée en Suisse romande. *Sociétés*, *106*(4), 65-74.

Boer, J. A. (2004). *Kuifje in Portugal*. Valkenswaard (Pays-Bas): Hergé genootschap (=*Sapperloot*, *5*).

Bosch i Rodoreda, A. (2012). A propòsit de l'edició de Tintín en alguerès i dels problemes de codificació. *Zeitschrift für Katalanistik / Revista d'Estudis Catalans*, *25*, 49-57.

Boulaire, C. (2016). *Les Petits Livres d'Or : Des albums pour enfants dans la France de la guerre froide*. Tours: Presses universitaires François Rabelais.

Brems, E. (2013). Road block in the streets of Brussels. Hergé in Translation*. The Translator*, *19*(1), 105-124.

Cabra, D. (13 novembre 2011). In memoriam José Fernández Sánchez, traductor e historiador*. El País*. Consulté sur https://elpais.com/diario/2011/11/13/necrologicas/1321138801_850215.html

Calvet, L.-J. (2007). La mondialisation au filtre des traductions. *Hermès*, *49*, 45-57.

Casanova, P. (1999). *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.

Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales*, *144*, 7-20.

Casterman, S. (2011). Le *Tintin* de Spielberg remettra les albums entre les mains des enfants. Propos recueillis par A. Schwartz. Consulté sur www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Simon-Casterman-Le-Tintin-de-Spielberg-remettra-les-albums-entre-les-mains-des-enfants-_NG_-2011-10-24-726990

Colignon, A. (1992). Première page, cinquième colonne. In F. Balace (dir.), *Jours de guerre/Jours Noirs* (pp. 7-32). Bruxelles: Crédit Communal.
Correro, C. (2018). Entrevista: Concepció Zendrera. *Faristol : Revista dell libre infantil i jovenil*, *88*, 21-23. Consulté sur www.clijcat.cat/faristol/88/Concepcio-Zendrera
Crépin, T. & Groensteen, T. (dir.). (1999). *On tue à chaque page : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*. Paris: Éditions du temps.
Ewing, G. (1996). History of *The Black Island*. Consulté sur www.tintinologist.org/articles/blackisland.html
Fincœur, M. & Seberechts, F. (2008). Presse de la collaboration. In P. Aron & J. Gotovitch (dir.), *Dictionnaire de la Seconde Guerre mondiale en Belgique* (pp. 345-350). Bruxelles: A. Versaille.
Grutman, R. (2010). «Eih bennek, eih blavek» : l'inscription du bruxellois dans *Le sceptre d'Ottokar*. *Études françaises*, *46*(2), 83-99.
Grutman, R. (2011). Simenon mondial. In C. Vital, L. Siret & A. Cousseau (dir.), *Georges Simenon (1903-1989). De la Vendée aux quatre coins du monde* (pp. 242-246). Paris: Somogy.
Heilbron, J. (1999). Towards a sociology of translation. Book translations as a cultural world-system. *European Journal of Social Theory*, *2*(4), 429-444.
Heilbron, J. (2009). Le système mondial des traductions. In G. Sapiro (dir.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale* (pp. 253-274). Paris: Nouveau Monde.
Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale* (N. Ruwet, trad.). Paris: Minuit.
Julve, R. (10 janvier 2004). El héroe de Hergé, que cumple 75 años, habló castellano desde 1957. *El Periódico de Aragón*. Consulté sur www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/familia-adoptiva-tintin_95960.html
Kenevisi, M. S. & Sanatifar, M. S. (2016). Comics polysystem in Iran: A case study of the Persian translations of *Les Aventures de Tintin. TransUlturAl*, *8*(2), 174-204. Retrieved from journals.library.ualberta.ca/tc/index.php/TC/article/view/28560
Lefevere, A. (2004). Mother Courage's cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature. In L. Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader* (2nd ed.) (pp. 239-255). New York: Routledge. (d'abord dans *Modern Language Studies*, *12*(4), 1982, 3-20).
Lonsdale-Cooper, L. & Turner, M. (2004). Interview conducted by C. Owens for Tintintologist.org. Consulté sur www.tintinologist.org/articles/mt-llc-interview.html
Lorwin, V. (1971). Segmented pluralism: Ideological cleavages and political cohesion in the smaller European democracies. *Comparative Politics*, *3*(2), 141-175.
Martínez Turégano, A. (2013). Tintín bajo la lupa de la censura. *Represura, Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, *8*.
Meune, M. (2011). De la Guerre froide à la guerre des langues: Tintin au pays de la traduction. Les adaptations en langues régionales dans l'espace francophone. In B. Mitaine & V. Alary (dir.), *Lignes de front. Guerre et totalitarisme dans la bande dessinée* (pp. 163-180). Genève: Georg.
Noppen, H. (2009-2011) Ghij doolt dikwijls in 't spellen van uw Nederduitsch. *Duizend bommen, 29*, *35* & *37*. Consulté sur www.noppages.nl/Nopcat/mijnartikelen.html
Owens, C. (2004). Tintin crosses the Atlantic: The Golden Press Affair. Consulté sur www.tintinologist.org/articles/goldenpress.html
Peeters, B. (1990). *Le Monde d'Hergé*. Tournai: Casterman.
Pessoa, C. (22 mai 2007). Centenário de Hergé: Portugal foi o primeiro país do mundo a publicar o Tintim a cores. *Publico*. Consulté sur : https://www.publico.pt/2007/05/22/culturaipsilon/noticia/centenario-de-herge-portugal-foi-o-primeiro-pais-do-mundo-a-publicar-o-tintim-a-cores-1294692#gs.K1kJUJMb
Pollet, E. (2005). *Dossier Tintin. L'Ile Noire. Les tribulations d'une aventure*. Tournai: Casterman.
Poupaud, S., Pym, A. & Torres Simón, E. (2009). Finding translations. On the use of bibliographical databases in translation history. *Meta*, *54*(2), 264-278.
Reggiani, L. (1994). Tintin italien. In A. Soncini Fratta (dir.), *Tintin, Hergé et la belgité* (pp. 113-123). Bologna: Clueb.
Rime, J. (2003). *Tintin, reporter de « L'Écho illustré », au pays des Helvètes*. Étude hors commerce. Charmey. Consulté sur www.jeanrime.com/tintin-reporter-de-l-echo-illustre
Rodenbeck, J. (1972). The Tin-Tin series: Children's literature and popular appeal. *Children's Literature*, *1*, 93-97.
Sadoul, N. (1983). *Entretiens avec Hergé*. Tournai: Casterman.
Schuurman, L. (2009). *Hergé au pays des îles noires : étude comparée des trois versions d'un album d'Hergé* (thèse de doctorat inédite). Université de Lille-Charles de Gaulle, France.
Soldevilla Albertí, J. M. (2012). Tintín a Catalunya. *Zeitschrift für Katalanistik / Revista d'Estudis Catalans*, *25*, 31-48.
The Epic Strip: Tintin Crosses the Channel. (5 décembre 1958). *Times Literary Supplement*, 698.
Tintin: A Very European Hero. (20 décembre 2008). *The Economist*, 81-84.
Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond.* Amsterdam: John Benjamins.

Trommer, R. (20 novembre 2017). 50 Jahre Carlsen Comics: Tim und Struppi als Türöffner. *Der Tagesspiegel*. Consulté sur : www.tagesspiegel.de/kultur/comics/50-jahre-carlsen-comics-tim-und-struppi-als-tueroeffner/20385692.html

Van Opstal, H. (1994). *Essay RG. Het fenomeen Hergé*. Hilversum: Delange. [(1998). *Tracé RG. Le Phénomène Hergé*. Bruxelles: Lefrancq].

Zanettin, F. (2018). Translation, censorship and the development of European comics cultures. *Perspectives*, *26*(6), 868–884.

Rainier Grutman

Université d'Ottawa
École de traduction et d'interprétation
70, rue Laurier est
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Canada

rgrutman@uottawa.ca

Biographie : professeur titulaire au Département de français et à l'École de traduction et d'interprétation de l'Université d'Ottawa, Rainier Grutman reçoit une formation de romaniste dans plusieurs universités européennes (Namur, Leuven, Madrid) avant d'obtenir son doctorat à l'Université de Montréal. Ses livres et articles portent tantôt sur les modalités d'écriture plurilingue dans les littératures française et francophones (Québec, Belgique), tantôt sur la traduction littéraire et tout particulièrement l'autotraduction. Sa contribution la plus récente à ce dossier est L'Autotraduction littéraire : perspectives théoriques (avec Alessandra Ferraro, Paris, Classiques Garnier, 2016).

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 32(1) Avril 2020

La réception de l'œuvre de Nicole Malinconi en Italie à travers ses traductions

Catia Nannoni

Università degli studi di Bologna, Italie

The reception of Nicole Malinconi's work in translation in Italy – *Abstract*

This essay describes the Italian reception of Nicole Malinconi, a renowned writer in her native country of Belgium, but struggling to find her audience in Italy. Malinconi, who is well-known only within a small academic circle in Italy, was translated very late and only in a partial way, by two enthusiastic translators who tried to make her known to their compatriots, by including two of her short-stories in an anthology (2005) and by translating her most famous book, *Hôpital silence* (2008). Both translators were fully aware of proposing a novelty in the Italian publishing market, their personal perspectives are apparent from the detailed peritexts, in which they speak openly about the project. The translators' competence and their thorough knowledge of the author and her context are reflected in a textual approach that respects the sober and often fragmentary style of the originals. In this essay we will try to shed some light on the reasons why, despite their qualities, these two translations have not succeeded in making Nicole Malinconi more popular or in generating a greater interest in her works, which are still largely unknown in Italy.

Keywords

Nicole Malinconi, translation anthologies, *Hôpital silence*, Italian translations of Belgian literature, paratext

 DOI:10.17462/para.2020.01.11

1. Introduction

Cette étude se propose de cerner la réception italienne d'une écrivaine célèbre en Belgique, mais qui peine à trouver son public en Italie : Nicole Malinconi. Auteure connue et estimée dans un milieu universitaire tout compte fait assez restreint dans la Péninsule, bien qu'elle ait été l'objet de plusieurs mémoires de fin d'études[1], Nicole Malinconi n'a été traduite que tardivement et de manière très partielle ; son œuvre a reçu un très faible écho, malgré l'enthousiasme avec lequel, au début des années 2000, deux traductrices se sont lancées dans l'initiative de la faire connaître à leurs compatriotes. Nous analyserons ces deux tentatives d'importation qui se recoupent non seulement par leur date de parution, mais aussi par des caractéristiques communes : les versions italiennes sont nées sous l'impulsion d'un dessein personnel des traductrices, conscientes de proposer une nouveauté dans le panorama éditorial italien et soucieuses de présenter l'auteure et son œuvre dans un appareil péritextuel très soigné où elles prennent la parole ouvertement. Leur compétence, leur connaissance de l'auteure ainsi que de son contexte littéraire et culturel se reflètent dans une approche aux textes respectueuse du style sobre et souvent fragmentaire des originaux, ce qui laisse songeur quant au manque de retentissement de ces traductions et incite à en chercher les raisons ailleurs que dans leur qualité.

Nous nous pencherons notamment sur les paratextes de ces traductions, qui illustrent bien le caractère de « médiation » entre deux cultures qu'ont souvent ces éléments périphériques (Gil-Bardajì, Orero & Rovira-Esteva, 2012, p. 8) ; comme le disait déjà Genette (1987, p. 8), le paratexte est

> une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente […] aux yeux de l'auteur et de ses alliés.

Le paratexte montre aussi clairement la fonction d'« ambassadeurs » endossée par les traducteurs (Batchelor, 2018, p. 33) ; pour le dire dans les mots de Pascale Casanova : « le traducteur, devenant l'intermédiaire indispensable pour "traverser" la frontière de l'univers littéraire, est un personnage essentiel de l'histoire du texte » (1999, p. 201).

Nous sommes donc partie « à la recherche du traducteur », comme le prônait Berman il y a plus de vingt ans en évoquant « un tournant méthodologique » (1995, p. 73) qui s'est esquissé clairement depuis les années 1990 dans les études traductologiques, lesquelles s'interrogent de plus en plus souvent sur l'individualité de ces figures restées longtemps anonymes ou tout au plus discrètes (Delisle & Woodsworth, 1995 ; Delisle, 1999, 2002 ; Gravet, 2013). Et pour mettre en relief l'engagement et la prise d'initiative du traducteur/de la traductrice dans son contexte socio-culturel, un nouveau concept a été introduit à partir d'autres disciplines (comme l'anthropologie, la sociologie, la linguistique, la philosophie et la psychologie), celui d'« agency » (Milton & Bandia, 2009), traduit en français par « agentivité ». C'est un concept qui sied bien aux traductrices de Malinconi, qui sur un coup de cœur ont lancé et réalisé un projet de traduction dont elles parlent encore volontiers et avec émotion, comme nous avons pu le constater quand nous les avons contactées pour nos recherches.

2. Rose del Belgio, E/O, 2005

Les toutes premières traductions italiennes de Nicole Malinconi apparaissent dans une anthologie intitulée *Rose del Belgio. Racconti di scrittrici belghe*, publiée en 2005 par les soins de

[1] Pour un premier aperçu, voir le répertoire proposé par le site du Centre d'études sur la littérature belge de langue française de l'Université de Bologne (consulté le 10 février 2019, www.lilec.it/centrobelga/).

Fernanda Littardi, traductrice chevronnée d'auteurs français et belges[2]. Diplômée en littérature française à l'Université de Gênes, elle s'est bientôt tournée vers la traduction et a développé un intérêt pour les lettres belges, ce qui l'a amenée à se rendre avec continuité pendant quelques années au Collège Européen des Traducteurs de Seneffe (entre 1997 et 2004), où elle a connu Nicole Malinconi. Fernanda Littardi s'est exprimée à plusieurs reprises sur son activité de traductrice, qu'elle mène en parallèle avec celle – devenue dernièrement prépondérante – de professeure d'anglais au collège. Interpellée sur la traduction dont elle est la plus fière, elle a répondu sans hésitation « les *Rose del Belgio* »[3], projet qu'elle a tenacement défendu et suivi dans toutes les étapes de sa réalisation : conception, traduction, rédaction des péritextes éditoriaux. Pour cette initiative, Fernanda Littardi avait choisi un éditeur romain, E/O, réputé pour son goût des découvertes, pour ses tentatives (parfois risquées) d'importation de littératures et d'auteurs étrangers peu connus et pour la rigueur de ses traductions (Tortorelli, 2008). Elle avait visé une collection particulièrement aimée du public féminin, *Le Rose*, qui recueillent de brefs récits d'écrivaines rapprochées non par une idée ou une thématique spécifique, mais par l'appartenance à une aire géographique, des anthologies donc « bilatérales » (Frank, 2001, p. 14, à savoir réservées à des traductions concernant un seul pays), qui montrent « la recherche de nouvelles voies » (Tortorelli, 2008, p. 127) typique de la politique éditoriale de E/O.

Le titre de la collection renvoie métaphoriquement aux « roses » comme à de « beaux produits », à « de belles fleurs » issues du pays concerné, tout en proposant l'idée de la sélection par mérite à la base de la présentation anthologique, d'un « éventail » de textes et d'écrivaines (selon l'une des acceptions figurées de « rosa » en italien). Le titre est ultérieurement motivé par une épigraphe tirée d'un poème d'Emily Dickinson, *A sepal, petal, and a thorn*, qui campe sur la première page de chaque volume de la collection dans la traduction canonique de Margherita Guidacci, poétesse renommée :

> Un sepalo, un petalo e una spina
> In un comune mattino d'estate,
> Un fiasco di rugiada, un'ape o due,
> Una brezza,
> Un frullo in mezzo agli alberi –
> Ed io sono una rosa!

Chaque anthologie des *Rose* présente le même appareil péritextuel : une introduction de longueur variable signée par un préfacier, qui peut être le traducteur ou un expert (la plupart des fois il s'agit d'une femme), et, à l'autre bout du volume, évidemment dans le but d'éveiller chez le lecteur la curiosité d'aller au-delà de la sélection offerte (ce qui correspond à une des caractéristiques des anthologies traduites : Frank, 2001, p. 15), la liste des éditions originales des récits traduits, suivie d'une brève notice bio-bibliographique de chaque écrivaine présente dans le recueil.

Publication « soutenue par la Communauté française de Belgique » (comme l'indique la page suivant la page de titre), *Rose del Belgio* constitue le quinzième et dernier volume de la collection (qui s'est étalée pendant une dizaine d'années, de 1994 à 2005) ; il s'est très peu vendu[4]

[2] Elle a traduit, entre autres : Christiane Singer (*Storia d'anima*, 1998) ; Alain Minc (*Spinoza, un romanzo ebreo*, 2002) ; Marc Augé (*La madre di Arthur*, 2005) ; Sylvie Germain (*Tobia delle paludi*, 2005) ; Max Monnehay (*Corpus Christine*, 2007) ; David Bessis (*Tentacoli*, 2008) ; Colette Nys-Mazure (*Segreta presenza*, 2002) ; Georges Simenon (*Maigret e il ministro*, 2005 ; *Maigret si difende*, 2009).

[3] Interview du 21 novembre 2011, consultée le 10 février 2019, www.thrillermagazine.it/11868/fernanda-littardi.

[4] Communication via mail de Gabriella Fago, rédactrice de E/O (7/6/2018). Le livre est actuellement encore en vente.

et semble avoir eu une circulation assez limitée. Dans des épitextes de promotion du recueil, Littardi a raconté la difficulté de mener à bien cette entreprise, depuis le dépouillement et la sélection de textes originaux jusqu'aux hésitations de l'éditeur, qui au début se montrait plutôt réticent et a mis quelques années à accepter cette proposition, craignant qu'un recueil de récits d'écrivaines belges, pour la plupart émergentes, ne puisse pas rencontrer la faveur du public[5].

Fernanda Littardi a eu une totale autonomie dans la conception du recueil : c'est elle qui a choisi les auteures et les récits et qui en a décidé l'ordre de succession pour rendre la sélection à la fois « représentative et captivante » pour le lecteur[6]. Quant à l'idée d'inclure deux textes de Nicole Malinconi (la seule écrivaine présente deux fois dans le recueil notamment en raison de ses origines italiennes)[7], Littardi affirme qu'elle lui avait envoyé quelques récits parmi lesquels elle a choisi « L'Héritage » (une des brèves de *Rien ou presque*, 1997), et « Berthe Silva » (tiré de *Jardin public*, 2001) pour mettre en relief deux thèmes chers à l'auteure, d'un côté ses liens avec l'Italie (« L'Héritage » porte sur la façon de parler le français de son père, un immigré toscan) et de l'autre son intérêt pour les pauvres et les marginalisés (« Berthe Silva » dresse le portrait d'une clocharde fredonnant un refrain de cette vieille gloire de la chanson française)[8]. Les échanges entre Malinconi et Littardi ont été assez limités, la traduction de ces récits ne comportant pas de problèmes de taille ou de particularités à éclairer, à la différence d'autres auteures dont la collaboration a été davantage sollicitée[9] ; Littardi lui a expédié son anthologie une fois publiée et l'écrivaine la conserve encore comme une trace de l'écho de son travail en Italie[10].

Pour ce qui est du péritexte éditorial, le premier seuil, la couverture [fig. 1], s'aligne sur le modèle prévu pour toute la collection des *Rose*, un dessin représentant trois roses sur un fond à chaque fois d'une couleur différente, ici fuchsia. On y reconnaît sans équivoque la marque du « label de collection » dont parle Genette (1987, p. 25), « qui indique immédiatement au lecteur potentiel à quel type, sinon à quel genre d'ouvrage il a affaire ». Sur cette couverture stylisée, selon un schéma répété dans les autres volumes, se découpent l'indication de plusieurs auteurs (AA.VV. « autori vari »), le titre et le sous-titre ; ce dernier ne figure dans sa forme complète que dans la page de titre (« Racconti di scrittrici belghe francofone »), car l'éditeur n'a pas voulu qu'une telle précision apparaisse dès la couverture.

---

[5] Fernanda Littardi, « Rose del Belgio », La nota del traduttore, 2007, consulté le 10/2/2019, http://www.lanotadeltraduttore.it/it.

[6] Communication personnelle (mail du 6/11/2018). La table des matières présente, dans l'ordre : Amélie Nothomb : *Leggenda forse un po' cinese* ; Pascale Fonteneau : *Treno di vita* ; Colette Nys-Mazure : *Io non sono tua madre* ; Anne François : *In mia assenza* ; Françoise Lalande : *Il testimone* ; Chantal Myttenaere : *Frida* ; Michelle Fourez : *Liebe (Amore)* ; Layla Nabulsi : *Jean-Marie. Breve novella della domenica* ; Anne Richter : *L'incendio* ; Eva Kavian : *Il ricordo di te con un vestito a fiori* ; Liliane Schraûwen : *La casa di fronte* ; Pascale Tison : *La piccola* ; Geneviève Bergé : *I bebè* ; Nicole Malinconi : *Eredità* ; Nicole Malinconi : *Berthe Sylva* ; Jacqueline Harpman : *La serva* ; Françoise Lison-Leroy : *Lì, esattamente* ; Françoise Pirart : *Il bambino si presenta bene* ; Élisa Brune : *Il concerto* ; Caroline Lamarche : *Léo e io* ; Laurence Vielle : *La felicità è sul prato.*

[7] Dans son introduction (Littardi, 2005, p. 8), la traductrice met en évidence cette proportion privilégiée et dans nos échanges elle nous a confié que la réviseuse aussi était persuadée qu'il ne fallait pas sacrifier un des deux textes de la seule écrivaine d'origine italienne présente dans le recueil.

[8] Communication personnelle, conversation téléphonique du 5/6/2018 avec Fernanda Littardi. À noter que Littardi rectifie l'orthographe du nom de la chanteuse dans le titre de sa traduction (« Berthe Sylva »).

[9] Les échanges ont été particulièrement intenses avec Caroline Lamarche, l'écrivaine que la traductrice connaissait le mieux (mail de Fernanda Littardi du 6/11/2018).

[10] Communication personnelle, conversation téléphonique du 12/6/2018 avec Nicole Malinconi.

Figure 1. Couverture des *Rose del Belgio*

L'introduction, signée par l'anthologiste, s'ouvre sur une citation du « Plat pays » de Jacques Brel placée en exergue, qui anticipe les éléments qui seront repris dans la description de la Belgique de la part de Littardi : l'oppression du ciel « bas » et « gris », l'image d'un pays morne, aux conditions météorologiques toujours défavorables, qui serait propice au repliement sur soi et à l'émergence de l'idée de la mort (très présente dans l'anthologie) :

> Avec un ciel si bas qu'un canal s'est perdu
> Avec un ciel si bas qu'il fait l'humilité
> Avec un ciel si gris qu'un canal s'est pendu
> Avec un ciel si gris qu'il faut lui pardonner
> Avec le vent du nord qui vient s'écarteler
> Avec le vent du nord écoutez-le craquer
> Le plat pays qui est le mien. (Littardi, 2005, p. 5)

Cette épigraphe confiée à un Belge de renommée internationale non seulement annonce les thématiques souvent sombres des récits traduits, en orientant la lecture du péritexte et du texte, mais contribue aussi à cautionner ces derniers par cette référence prestigieuse (conformément à l'« effet de caution indirecte » décrit par Genette, 1987, p. 147). Loin d'avoir ici une fonction purement « décorative », l'épigraphe montre à la fois une « pertinence sémantique » (p. 147) et un rôle valorisant par rapport au texte qu'elle précède. Ce besoin de soutien est évident dès les premières lignes de l'introduction, qui débute par une sorte d'*excusatio non petita*, un acte gratuit de justification d'une initiative éditoriale apparemment insolite :

> Dedicare un volume di questa collana a racconti provenienti da un Paese linguisticamente affine alla Francia [...] può apparire di primo acchito un atto superfluo, una sorta d'inutile precisazione geografica. (Littardi, 2005, p. 5)[11]

La préfacière enchaîne sur un *excursus* sur les relations entre la Belgique et la langue et la littérature françaises, évoquant à plusieurs reprises la notion d'identité belge et de belgitude et citant les positions des inventeurs de ce dernier concept, Claude Javeau et Pierre Mertens,

[11] « Consacrer un volume de cette collection à des récits provenant d'un pays linguistiquement proche de la France [...] peut apparaître à première vue comme un acte superflu, une sorte d'inutile précision géographique » (Traduction de C.N.).

pour affirmer la fonction militante de ce recueil. Car sa composition est envisagée presque comme « un acte de revendication d'une identité », bien qu'il vienne de l'extérieur, et comme un geste pour souligner la spécificité de la littérature belge (p. 6). Cette référence à la belgitude, toute dépassée qu'elle soit dans le contexte belge des années 2000 (Domingues de Almeida, 2013), pourrait avoir visé le grand public italien moins familier de littérature belge, dans le but de justifier l'intérêt de consacrer un volume des *Rose* à ce pays[12].

La deuxième raison qui est fournie en faveur de cette publication est plus symbolique et recouvre l'intention de ne pas oublier les liens que la communauté italienne entretient depuis longtemps avec ce « petit pays gris et pluvieux » (Littardi, 2005, p. 8) par le biais des vagues migratoires qui ont amené, par exemple, nous rappelle la préfacière, le père de Nicole Malinconi en Belgique (cet argument sonne pourtant comme un prétexte, puisque Malinconi représente l'unique cas d'une histoire familiale liée à l'immigration italienne parmi les écrivaines sélectionnées). Le nom de Malinconi est repris par la suite pour illustrer l'attention de ces auteures pour des thématiques sociales d'actualité, comme la pauvreté, la marginalisation et l'avortement (Littardi cite dans l'original *Hôpital silence*, à l'époque non encore traduit, p. 9, mais le sujet est présent dans deux des récits retenus : *I bébés* de Geneviève Bergé et *Il bambino si presenta bene* de Françoise Pirart). Quoique la préfacière s'efforce de trouver « un fil rouge » dans le recueil (p. 15), insistant sur « la grisaille diffuse » (p. 13) en toile de fond de ces récits, en réalité la diversité d'inspiration, de style et de contenu est indéniable et les seuls éléments vraiment en commun sont l'appartenance de genre et le pays d'origine des auteures (qui sont d'ailleurs les paramètres fondamentaux de la collection).

La troisième motivation, à notre avis la plus forte, illustre l'une des fonctions possibles pour un projet d'anthologie de traductions : Littardi se dit consciente de proposer pour la première fois au public italien la plupart des écrivaines représentées dans le recueil, avec l'exception notable d'Amélie Nothomb, qui ouvre le volume par sa *Légende peut-être un peu chinoise* et qui sans doute a été choisie pour attirer l'attention des lecteurs sur ses compatriotes restées dans l'ombre. La traductrice souligne la qualité et la représentativité des auteures choisies pour son anthologie, qui, dans leur hétérogénéité, sont toutes bien appréciées chez elles, où elles ont reçu des récompenses importantes (p. 10), et reflètent l'identité d'un pays multiethnique, multiculturel et multilingue (p. 7 ; 9). Littardi se concentre ensuite sur les rencontres qu'ont occasionnées la gestation et la réalisation de ce recueil et sur les amitiés qu'elle a nouées avec des écrivaines pour la plupart enthousiastes à l'idée d'être publiées en Italie (p. 14) et, comme elle le dira dans un paratexte ultérieur, bien disposées à discuter des problématiques de traduction et des solutions ponctuelles[13]. Si, dans la préface, la traductrice se contentait de parler de la genèse de l'ouvrage et de son contenu, dans cet épitexte elle évoque aussi quelques aspects liés au travail traductif qu'elle a affronté, et notamment la difficulté de ne pas uniformiser la variété de voix et de styles lors du passage à l'italien.

L'introduction de Littardi illustre à la perfection quelques-uns des aspects canoniques reconnus à ce genre de péritextes, surtout quand ils accompagnent une traduction (Ouvry-Vial, 2004) : elle a une visée à la fois didactique/pédagogique, comportant une volonté de transmettre au lecteur une certaine image du texte, évidemment favorable, et justificatrice, pour motiver cette édition. Dans le paragraphe consacré au profil de Nicole Malinconi, à la fin du volume, sont mis en relief son origine par moitié italienne, le « va-et-vient » continuel entre ses deux

[12] Toutefois ce concept a été dépassé très tôt en Italie aussi, vers la moitié des années 1990, dans le milieu universitaire des spécialistes de littérature française (Domingues de Almeida, 2013, p. 109).

[13] Fernanda Littardi, « Rose del Belgio », *La nota del traduttore*, 2007, consulté le 10/2/2019, http://www.lanotadeltraduttore.it/it.

langues, qui est dit résulter du choix de l'italien pour certains de ses titres[14], son expérience d'assistante sociale jugée « fondamentale pour l'écriture d'*Hôpital silence* », dont on rappelle la préface prestigieuse de Marguerite Duras, et enfin la récompense du prix Rossel pour *Nous deux*. Comme dans le texte introductif, tout est mis en place pour afficher la valeur reconnue de l'écrivaine et l'intérêt qu'elle peut susciter auprès du lectorat italien.

La quatrième de couverture repropose, comme de coutume, l'essentiel des thématiques abordées dans la présentation d'ouverture (le paysage gris et la mélancolie, la tendance à l'introspection typiquement nordique, la peinture d'un univers féminin indépendant et moderne), mettant en évidence le brassage culturel – défini (à la suite d'une citation de Pierre Mertens) comme typiquement belge – de la plupart des auteures représentées, de la « célébrissime Nothomb, phénomène littéraire controversé et stellaire en même temps », à des « astres naissants » comme Élisa Brune et Pascale Fonteneau, Nicole Malinconi n'étant pas mentionnée du tout.

Tout compte fait, l'important investissement de la traductrice sur le péritexte se prête à deux ordres de réflexions. D'une part, on y retrouve cette coexistence de lieux communs sur la culture d'origine et ce mélange d'exotisme et d'universalisme (c'est-à-dire de ce qui serait exclusif de la Belgique ou vice versa partagé par d'autres cultures) qui sont fréquents dans les paratextes traductifs (Batchelor, 2018, p. 38). De l'autre, on y reconnaît ce que Genette désigne comme l'un des risques de la surenchère paratextuelle : « le paratexte est un relais, et comme tout relais, il lui arrive parfois, si l'auteur a la main trop lourde, de faire écran, et finalement obstacle à la réception du texte » (1987, p. 89). En parlant en particulier des titres (mais le propos peut être aisément étendu à d'autres éléments paratextuels), il en vient à cette « moralité : ne soignons pas trop nos titres – ou, comme disait joliment Cocteau, ne parfumons pas trop nos roses » (1987, p. 89), ce qui colle parfaitement à notre cas. La sollicitude avec laquelle la traductrice accompagne, illustre, justifie son livre pourrait avoir étouffé le texte en tant que tel et nui à sa circulation, hypothèse qui cadre avec les informations recueillies par l'éditeur sur le faible succès de ce volume des *Rose*. Les préfaciers qui « écrasent » le texte de leur autorité, de leur science ou, comme ici, de leur enthousiasme, ne sont pas rares et montrent qu'un « polissage excessif » de la préface, fait pourtant avec les meilleures intentions, peut paradoxalement desservir le texte, gâchant ou décourageant la lecture vive de ce dernier (Ouvry-Vial, 2004, pp. 17 ; 25).

En outre, nous pensons que la préface de Littardi, ancrée sur des concepts et des perspectives un peu dépassés, comme la belgitude, constitue un cas exemplaire du destin périssable des péritextes (Risterucci-Roudnicky, 2004, p. 54) et montre la nécessité d'une mise à jour pour accompagner plus efficacement dans le temps les textes sélectionnés (et d'ailleurs Genette souligne la fonction du paratexte en tant qu'« instrument d'adaptation » au public dans l'espace et dans le temps, 1987, p. 375, ce qui est d'autant plus vrai pour des traductions : Batchelor, 2018, p. 25). Car la « connotation souffreteuse ou victimaire, privative et négative » (Domingues de Almeida, 2013, p. 66) que comporte la notion de « belgitude » sied désormais mal, en Italie aussi, à la présentation de la littérature belge, outre le fait qu'aucune des écrivaines réunies dans l'anthologie ne se réclame de cette revendication identitaire.

Si cette anthologie est passée presque inaperçue, elle a eu quand même le mérite de présenter au public italien quelques écrivaines déjà célèbres chez elles et encore inconnues ou presque en Italie[15], à l'exception d'Amélie Nothomb, de Colette Nys-Mazure et de Caroline Lamarche,

[14] En réalité les seuls titres italiens sont *Da solo* et *Sottovoce*.

[15] C'est l'avis de Gianni Poli, qui cite ce recueil en marge de son compte-rendu de *Roman-récit* de G. Michaux, dans « Francofonia », 52, printemps 2007, p. 150.

qui en 2005 étaient déjà, au moins en partie, traduites en italien depuis quelques années[16]. Cette anthologie qui aurait pu jouer un rôle dans la diffusion italienne des auteures retenues n'a pas eu le retentissement souhaité : Fernanda Littardi déplore la myopie de l'éditeur qui n'a pas saisi tout le potentiel du recueil, n'investissant pas davantage sur les auteures qu'elle avait introduites, ce qui, à son sens, est monnaie courante dans notre marché éditorial, qui montre une certaine frilosité à l'égard de la littérature belge francophone[17].

Par la suite, Littardi a proposé en vain de traduire d'autres textes de Malinconi, notamment *Da solo*, le roman consacré à la figure paternelle de l'écrivaine qui représente aussi l'œuvre qu'elle aimerait le plus voir publiée en italien pour des raisons affectives. Jusqu'à présent, il ne s'est pas trouvé d'éditeur disposé à investir dans ce projet[18].

3. Ospedale silenzio, Almayer, 2008

Quelques années après *Le Rose del Belgio* est publié *Ospedale silenzio* par les soins d'une jeune traductrice, Valeria Malatesta, également tombée sous le charme de Nicole Malinconi et du livre qui a inauguré sa production et eu peut-être le plus de retentissement, tant éditorial que critique, en Belgique et en France (*Hôpital silence*, 1985). Cette traductrice, ayant une formation professionnelle spécifique obtenue à l'École pour Interprètes et Traducteurs de Forlì (campus de Bologne), avait connu l'auteure et l'œuvre à Liège au 18e Congrès annuel du CIÉF (Conseil International d'Études Francophones) en 2004, alors qu'elle était à la recherche d'un sujet pour son mémoire de maîtrise ; elle a choisi de traduire et commenter *Hôpital silence* et ensuite de transformer ce travail en une véritable publication. Tout comme Fernanda Littardi, c'est donc grâce à son initiative que l'édition italienne a pu voir le jour, puisque c'est Valeria Malatesta qui, grâce à des contacts personnels, a proposé *Ospedale silenzio* à une toute petite maison d'édition près de Modène, Almayer. Cet éditeur, qui se consacre à plusieurs genres, notamment à la littérature de jeunesse, a accepté le défi de publier un livre aussi « incommode » à cause de sa politique éditoriale qu'il définit « suicidaire »[19] : il a vite compris qu'il n'existait (et n'existe encore de nos jours) rien de pareil dans le panorama éditorial italien et a voulu tenter de combler ce vide (il se réfère évidemment au sujet principal du livre, l'avortement). Il dit avoir organisé des présentations locales d'*Ospedale silenzio* avec la traductrice (à Forlì, où elle réside) et avoir cherché à impliquer des associations féminines et féministes dans la promotion du livre, sans grand succès. Sa circulation a toujours été restreinte et ses ventes « modestes », ce qui explique l'absence de revue de presse ; à son dire, ce livre attend encore « une nouvelle chance ».

Quant à la traductrice, après cette première traduction, elle a réitéré l'expérience seulement deux fois (chez Almayer avec un album pour l'enfance d'une auteure et illustratrice belge[20]

[16] Nothomb depuis 1997 par Voland, Lamarche en 2002 par Voland et Nys-Mazure par Servitium à partir de 1999.

[17] Communication personnelle, conversation téléphonique du 5/6/2018 avec Fernanda Littardi. Cet avis concernant l'Italie est confirmé et généralisé à l'échelle internationale par Outers (2014, p. 21) : « nombre de nos auteurs, sinon la majorité, ne sont traduits dans aucune langue. Il n'y a là rien de surprenant si ce n'est que certaines œuvres bénéficiant pourtant chez nous d'une reconnaissance publique et critique, sont à peu près inconnues à l'étranger ».

[18] Malinconi nous a confié que *Da solo* a déjà été l'objet d'une traduction intégrale à l'intérieur d'un mémoire soutenu à l'Université de Gênes en 2002. Elle fut contactée par l'étudiante pendant la rédaction du travail et fut présente à sa soutenance dans la ville ligure.

[19] Communication personnelle du responsable, Luca Maria Caffaro (mail du 27/5/2018).

[20] Kitty Crowther, *Io e Niente*, 2010 (original : *Moi et rien*, 2000).

et chez E/O avec un roman d'un auteur malien[21]), puis, face au caractère aléatoire de cette carrière, elle s'est tournée vers un autre parcours professionnel. Après des contacts par mail en vue de la possibilité de publier son mémoire, Valeria Malatesta a rencontré personnellement l'auteure, qui en juillet 2008 était en vacances en Italie et est passée à Forlì. Dans ce cas comme dans celui des récits des *Roses*, il n'y a pas eu de véritable collaboration dans la traduction, sauf en phase de révision finale avant la publication[22], mais une relation très cordiale s'est nouée entre les deux femmes et Malinconi avait exprimé le souhait que d'autres traductions italiennes puissent être élaborées et éditées. Cette rencontre privée n'a pas été suivie de moments promotionnels pour la sortie du livre, l'écrivaine est juste passée chez Almayer à Modène et d'ailleurs aujourd'hui elle s'étonne qu'*Ospedale silenzio* soit encore commercialisé, vu la petite taille de l'éditeur[23].

La confection matérielle d'*Ospedale silenzio* paraît particulièrement soignée. D'abord le format correspond à la collection « Biblioteca minima », comprenant essais et œuvres littéraires, qui peuvent être des classiques ou des nouveautés dans le marché éditorial italien, comme c'est le cas, justement, pour Nicole Malinconi[24].

La couverture diverge fortement de celles qu'a connues l'édition originale, du style sobre et minimal de l'édition de Minuit ainsi que de la représentation topographique plus ou moins directe du milieu hospitalier dans les éditions élaborées successivement chez Labor, comme celle de 1996, conforme à l'exemplaire sur lequel a travaillé Valeria Malatesta (fig. 2) :

Figure 2. *Hôpital silence*, édition Labor, Espace Nord, 1996

La couverture de la traduction présente une illustration originale qui occupe la moitié supérieure et déborde sur le verso (fig. 3) ; elle a été dessinée exprès pour cette occasion par l'illustratrice Antonella Battilani comme une sorte d'interprétation et visualisation du texte, une forme de traduction intersémiotique qui synthétise certains aspects du récit verbal (Sonzogni, 2011, p. 24). En l'absence de déclarations directes de la part de la dessinatrice (que nous avons

[21] Moussa Konaté, *La maledizione del dio del fiume*, 2010 (original : *La malédiction du Lamantin*, 2009).

[22] Communication personnelle de Valeria Malatesta (mail du 8/11/2018) ; Nicole Malinconi lui avait dit qu'elle lirait la traduction avec l'aide d'une amie sachant mieux qu'elle l'italien.

[23] Conversation téléphonique du 12/6/2018 avec Nicole Malinconi.

[24] Présentation tirée du site de l'éditeur, consulté le 10/2/2019, www.almayer.it/?q=node/31.

contactée en vain), sur la base d'une conversation que nous avons eue avec l'éditeur, nous pouvons avancer l'hypothèse que par ce dessin au fort potentiel symbolique elle ait voulu mettre en avant l'idée d'un milieu anonyme, aux formes estompées, occupé par des objets du quotidien tels qu'une chaise et une table, peut-être s'agit-il d'une chaise d'une salle d'attente et d'une table d'opération. Elles sont plongées et même traversées par des teintes de rouge vif qui disent toute la tension, l'angoisse, le sens de menace, voire de mort que l'on peut ressentir face à cette image et qui annoncent la thématique du livre, conformément à la fonction d'anticipation que peuvent avoir les couvertures (Baule, 2009, p. 15).

Figure 3. 1e et 4e de couverture et dos de couverture d'*Ospedale silenzio.* © Antonella Battilani/ Almayer

Les couleurs utilisées évoquent l'isotopie du sang qui est omniprésente dans le texte (v. notamment la section intitulée « Le sang », Malinconi, 2008, pp. 37-39), ainsi que Duras l'a efficacement souligné dans sa célèbre lecture d'*Hôpital silence*, qui est reproduite dans son intégrité en traduction italienne à la fin du volume :

> Il est question de femmes, et seulement de femmes, de quantités de femmes qui avortent dans une boucherie ultra-moderne et spécialisée, un hôpital parisien [*sic*]. On est plongé dans l'odeur du sang, celle de la chair humaine, fœtale, et celle de la femme qui la fait, qui fait les enfants. C'est à fuir. On est plongé dans les menstrues de la femme, ses cycles lunaires de saignement[25].

La fonction de présentation des couvertures, qui constituent le premier seuil d'accès à un texte, est particulièrement importante pour des auteurs et des œuvres qu'on estime inconnus de la plupart des lecteurs, auxquels l'image de couverture impose inévitablement une interprétation, en suscitant en même temps, dans le cas d'*Ospedale silenzio*, une réaction émotive forte.

L'entrée dans le volume se fait d'abord par le premier rabat de couverture, qui débute par une citation tirée de la postface de Duras, et un autre extrait de la lecture durassienne figure au dos du volume. Par cette référence liminaire et circulaire on fait tout de suite le lien avec un

[25] Texte paru en décembre 1985 dans la revue *L'autre journal* et repris en 1996 comme préface à l'édition Labor d'*Hôpital silence*. La traduction italienne contenue dans *Ospedale silenzio* est de Valeria Malatesta.

« consacrant » de poids (Casanova, 2002, p. 17) qui peut cautionner tant le projet éditorial que le texte traduit lorsque « le traducteur est peu doté ou dépourvu de capital spécifique » (p. 19) ; ce cas rentre de plein droit dans la catégorie des « auteurs consacrés » qui deviennent de « grands consacrants » et de fait « les commentateurs privilégiés des œuvres qu'ils [...] consacrent » (p. 19), comme le montre l'association presque systématique entre le nom de Malinconi et celui de Duras dans les lectures critiques de l'original. Alors que le rabat de gauche poursuit dans l'exposition thématique du roman, celui de droite présente en quelques paragraphes l'auteure, dont on souligne « l'origine italo-belge » et le fait qu'elle a passé une partie de son enfance en Italie. Le caractère pionnier de cette édition est mis également en relief, puisque l'on affirme que « *Ospedale silenzio* est son premier roman traduit et publié en italien ». Les dernières lignes du rabat sont réservées à la figure de la traductrice et à la genèse de son projet : un espace qui est indice d'une visibilité du traducteur peu usuelle dans le monde de l'édition en Italie.

Cette attention au rôle de la traductrice est confirmée par la présence d'un commentaire d'une dizaine de pages signé par Valeria Malatesta et placé en guise de deuxième postface, après celle de Duras. Si l'éditeur a choisi cet « emplacement terminal », jugé « plus discret et plus modeste » que la préface et considéré comme un moment de « lecture plus logique et plus pertinente », destinée « à un lecteur non plus potentiel mais effectif » (Genette, 1987, p. 220), cette note de la traductrice porte néanmoins un titre, *Dare voce al silenzio*, formule oxymorique qui, tout en reprenant le sème du silence du titre, dit bien l'effort de faire parler un texte qui non seulement traite l'inavouable, mais manie aussi magistralement l'ellipse et la réticence. Dans cet écrit on peut distinguer trois sections. La première, à la fonction essentiellement informative, rapporte en italien une interview de Nicole Malinconi sur la genèse du livre ; la deuxième, intitulée « Tradurre il silenzio », éclaire la « position traductive » (Berman, 1995, pp. 74-75) de Valeria Malatesta, qui a voulu reproduire les spécificités stylistiques du texte (l'écriture sobre et dépouillée, la narration essentielle et concentrée, définie comme presque « électrique », dramaturgique) sans superposer sa voix à celle de l'original, en respectant avec « fidélité » son rythme et son ton direct, ainsi que l'effet de « dépersonnalisation » dans l'évocation des paroles des patientes hospitalisées (Malinconi, 2008, p. 123). Cette volonté de laisser parler le texte original sans s'immiscer est visible également dans la traduction, qui à aucun moment n'a recours à des notes, ni conceptuelles ou « exégétiques », ni métalinguistiques ou « métapraxiques », c'est-à-dire axées sur la pratique de la traduction (Sardin, 2007).

La troisième section, « Le parole del silenzio », est un commentaire de l'œuvre en tant que telle et met efficacement en relief l'aspect universel des thématiques abordées : la maladie, la souffrance physique et émotive, la grossesse, l'avortement, le rapport à son propre corps, le besoin de la parole libératrice. Il n'y a aucune référence au potentiel exotique du texte dans cette postface : mis à part l'indication des circonstances biographiques de l'auteure ayant travaillé comme assistante sociale en Belgique, rien n'indique l'origine du récit ni une éventuelle spécificité belge. Néanmoins, cette ouverture dans la présentation de l'œuvre, dont la portée n'est pas de ce fait cantonnée à une aire géographique ou à une époque, mais garde son potentiel transversal par rapport aux peuples et aux langues, n'a pas suffi à favoriser sa circulation.

4. Quelques éléments de conclusion

Au terme de ce survol des deux projets traductifs concernant l'œuvre de Nicole Malinconi en Italie, nous pouvons conclure à leur relatif échec : malgré les atouts qu'ils peuvent présenter, aucun des deux n'a réussi à faire pénétrer plus en profondeur Nicole Malinconi en Italie, ni à susciter un plus vaste intérêt pour ses œuvres, qui restent presque toutes à découvrir.

Outre les hypothèses que nous avons esquissées en commentant les deux éditions italiennes, parmi les raisons de cette image d'auteure confidentielle, on peut identifier le manque de « consacrants » de poids (Casanova, 2002, p. 17) tant du côté des traductrices que des maisons d'édition. Si cela est assez clair pour *Ospedale silenzio*, proposé par un éditeur local et une traductrice à sa première expérience professionnelle, les circonstances n'ont pas été plus faciles pour les *Rose del Belgio*, vu qu'à l'époque la maison d'édition E/O n'avait pas encore atteint l'ampleur et la renommée actuelles et que la traductrice, bien qu'expérimentée, n'était et n'est toujours pas des plus connues dans le domaine du français. À ce propos, les études de Casanova semblent indiquer que l'étendue de l'appareil péritextuel tend à être inversement proportionnelle à la notoriété du traducteur, ce qu'entérine notre analyse (2002, p. 18).

Qui plus est, les critères suivis pour sélectionner la production de Malinconi destinée à la traduction peuvent avoir restreint le public aux seules lectrices, de par l'insertion dans une collection exclusivement d'écrivaines dans le cas des *Rose del Belgio* et du fait du thème central du livre – l'avortement – pour *Ospedale silenzio*. On peut par conséquent affirmer que la traduction, dans les deux cas concernés, n'a pas pu jouer son rôle « dans la lutte pour la légitimité littéraire et la grande instance de consécration spécifique » (Casanova, 2002, p. 14), et donc elle n'a pas pu consolider « la première étape d'un processus d'universalisation et de canonisation » (p. 15). On peut également avancer l'hypothèse que ces deux éditions italiennes ont souffert de l'absence d'autres éléments qui peuvent assurer la « translation » d'une œuvre dans le contexte d'arrivée (Berman, 1995, pp. 17-18), à savoir l'apport de lectures critiques ou académiques des originaux et d'autres formes possibles de reprise et transformation textuelles en mesure d'étayer la traduction.

Par ailleurs, il y a raison de croire que cette modalité fragmentaire d'introduction d'un auteur n'est pas isolée parmi les écrivains belges présents dans les catalogues éditoriaux italiens : au dire de Martine Van Geertruijden (2014, p. 103), il s'agirait d'un « panorama assez disparate, fonction de la force de persuasion des traducteurs plutôt que d'une politique déterminée de la part des éditeurs », de qui on s'attendrait qu'ils « opère[nt] des choix plus systématiques pour offrir [au] public l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, en la contextualisant, si possible, en l'intégrant dans un panorama représentatif de sa littérature d'appartenance ».

Interpellée sur la fortune étrangère et notamment italienne de ses œuvres, Malinconi s'est déclarée consciente du fait que ses traductions n'ont pas très bien marché en Italie et en même temps elle s'est dite intéressée à ce que ses livres y reçoivent un écho. Pour récapituler ses relations avec les deux traductrices italiennes, nous pouvons affirmer que l'écrivaine n'a exercé aucun type de contrôle sur leur travail, ce qui n'aurait pas été possible de toute façon puisqu'elle ne maîtrise pas suffisamment l'italien pour avoir des compétences écrites de niveau littéraire (elle affirme, en effet, qu'elle ne serait pas en mesure de s'autotraduire en italien)[26]. Avec ses deux traductrices, s'est établi un rapport respectueux sans supervision ni questionnements méthodologiques sur leur activité, ce qui rentre dans le cas de figure des relations entre auteur et traducteur recensé comme « non-intervention » par Isabelle Vanderschelden (1998, p. 22), à savoir quand un auteur manifeste un « intérêt limité pour le procès traductif » de son texte en raison de plusieurs facteurs (pour Malinconi, notamment sa faible compétence en italien, outre la distance géographique), bien qu'il accueille favorablement la publication de ses œuvres à l'étranger et l'éventuelle reconnaissance internationale qui peut en dériver. Dans de pareils cas on peut parler d'une attitude d'« indifférence » (p. 22) bienveillante de la part de l'auteur vis-à-vis du travail des traducteurs qui l'amène à ne pas intervenir. Au vu de la situation

[26] Interview téléphonique du 12/6/2018 avec Nicole Malinconi : elle déclare lire assez couramment l'italien, qu'elle a appris pendant son enfance en Italie, non sans quelques difficultés lexicales à cause de la richesse du vocabulaire de la langue italienne.

décrite pour Malinconi, on peut se demander si une implication plus active de l'écrivaine dans la promotion de ses livres en Italie aurait pu ou pourrait encore changer la donne et insuffler une nouvelle impulsion à ses traductions, favorisant la circulation de celles qui existent déjà et encourageant la publication de celles qui sont prévues dans le cadre de mémoires universitaires, ou qui n'ont pas encore à ce jour été envisagées.

5. Bibliographie

Batchelor, K. (2018). *Translation and paratexts*. London, Routledge.

Baule, G. (2009). Traduzioni « visive ». Paese che vai, libro che trovi. Italiani in copertina. *La biblioteca di via Senato. Milano, I, 6*, 21-21.

Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions*. *John Donne.* Paris: Gallimard.

Casanova, P. (1999). *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.

Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales, 144*, 7-20.

Delisle, J. (dir.). (1999). *Portraits de traducteurs*. Presses de l'Université d'Ottawa.

Delisle, J. (dir.). (2002). *Portraits de traductrices*. Arras: Artois Presses Université.

Delisle, J. & Woodsworth, J. (dir.). (1995). *Translators through history*. Amsterdam: John Benjamins.

Domingues de Almeida, J. (2013). *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.

Frank, A. P. (2001). Translation Anthologies. In M. Baker & K. Malmkjaer (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 13-16). London: Routledge.

Genette, G. (1987). *Seuils.* Paris: Seuil.

Gil-Bardajì, A., Orero, P. & Rovira-Esteva S. (Eds.). (2012). *Translation peripheries. Paratextual elements in translation.* Bern: Peter Lang.

Gravet, C. (dir.). (2013). *Traductrices et traducteurs belges*. Université de Mons.

Littardi, F. (a cura di). (2005). *Le Rose del Belgio*. Roma: E/O.

Malinconi, N. (1985). *Hôpital silence*. Paris: Minuit.

Malinconi, N. (1997). *Rien ou presque*. Bruxelles: Les Éperonniers.

Malinconi, N. (2001). *Jardin public*. Bruxelles: Le Grand Miroir.

Malinconi, N. (2008). *Ospedale silenzio* (V. Malatesta, trad.). Modena: Almayer.

Milton, J. & Bandia, P. (Eds.). (2009). *Agents of translation.* Amsterdam: John Benjamins.

Outers, J.-L. (2014). Avant-propos. Les auteurs belges de langue française et la traduction. In S. Ricciardi (dir.), *Les Belges infidèles. Écrivains belges de langue française traduits en Italie* (pp. 17-22). Bruxelles: Les éditions du Hazard.

Ouvry-Vial, B. (2004). Enjeux de la préface ou préface contre postface. *Textuel*, *46*, 13-29.

Risterucci-Roudnicky, D. (2004), « Doubles-seuils » ou le péritexte à l'épreuve de l'étranger. *Textuel*, *46*, 51-66.

Sardin, P. (2007). De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte. *Palimpsestes*, *20*. Consulté sur http://palimpsestes.revues.org/99

Sonzogni, M. (2011). *Re-Covered Rose. A case study in book cover design as intersemiotic translation*. Amsterdam: John Benjamins.

Tortorelli, G. (2008). *Il lavoro della talpa. Storia delle edizioni E/O dal 1979 al 2005*. Bologna: Pendagron.

Vanderschelden, I. (1998). Authority in literary translation: Collaborating with the author. *Translation Review*, *56*, 22-31.

Van Geertruijden, M. (2014). Caroline Lamarche en Italie : regards sur la traduction italienne du *Jour du chien*. In S. Ricciardi (dir.), *Les Belges infidèles. Écrivains belges de langue française traduits en Italie* (pp. 101-113). Bruxelles: Les éditions du Hazard.

Catia Nannoni

Università degli studi di Bologna
Dipartimento di lingue, letterature e culture moderne
Via Cartoleria 5
40124 Bologna
Italia

catia.nannoni2@unibo.it

Biographie : Catia Nannoni est professeure associée de linguistique française et traduction au Département de Langues, Littératures et Cultures Modernes de l'Université de Bologne. Titulaire d'un doctorat en Science de la Traduction obtenu à l'Université de Bologne, elle s'intéresse à la linguistique française, à la linguistique contrastive (français-italien) et à la traduction littéraire, intersémiotique et audiovisuelle.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.