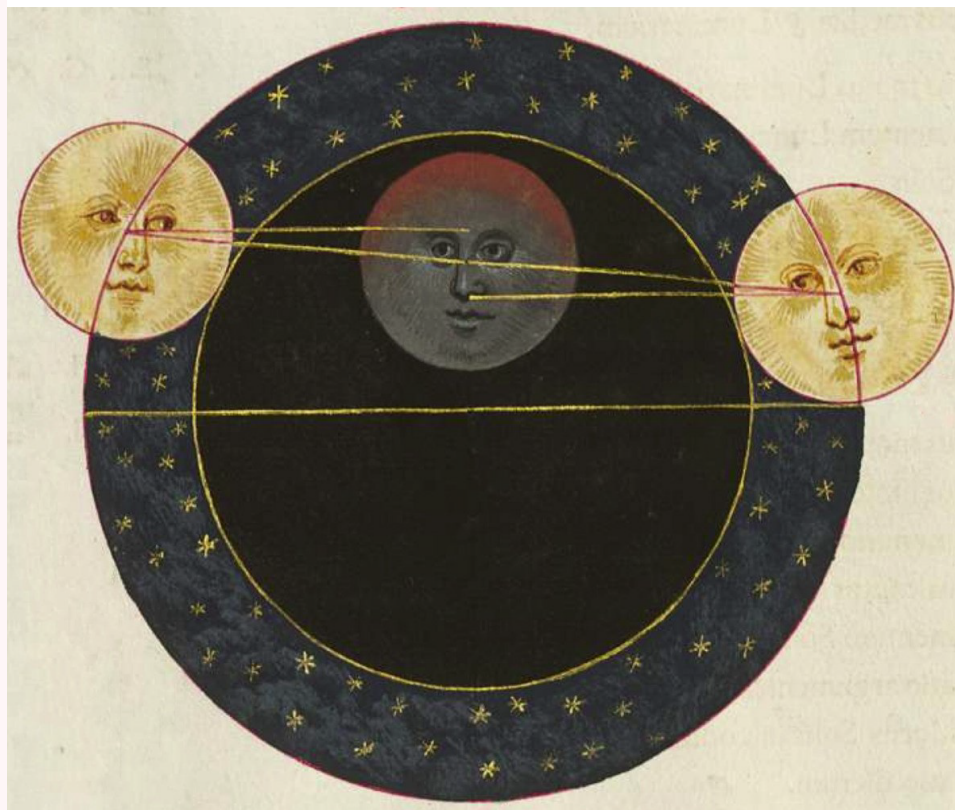


(Re)traduire les classiques français

RELIEF, vol. 15, n° 1, 2021

sous la direction de Maaïke Koffeman et Marc Smeets



RELIEF – Revue électronique de littérature française

ISSN 1873-5045

Publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Site web: www.revue-relief.org

Rédacteurs en chef

Maaïke Koffeman, Université Radboud de Nimègue

Olivier Sécardin, Université d'Utrecht

Comité éditorial

Alisa van de Haar, Université de Leyde

Maaïke Koffeman, Université Radboud de Nimègue

Olivier Sécardin, Université d'Utrecht

Sabine van Wesemael, Université d'Amsterdam

Annelies Schulte Nordholt, Université de Leyde

Comité scientifique

Maarten van Buuren, Université d'Utrecht

Luc Fraise, Université de Strasbourg

Sjef Houppermans, Université de Leyde

Els Jongeneel, Université de Groningue

William Marx, Collège de France

Alicia C. Montoya, Université Radboud de Nimègue

Ieme van der Poel, Université d'Amsterdam

Pierre Schoentjes, Université de Gand

Franç Schuerewegen, Université d'Anvers

Françoise Simonet-Tenant, Université de Rouen

Paul J. Smith, Université de Leyde

Dominique Viart, Université Paris Nanterre

TABLE DES MATIÈRES

Dossier thématique : (Re)traduire les classiques français

Articles

| | |
|---|-----|
| MAAIKE KOFFEMAN et MARC SMEETS, « Touche pas à mes souvenirs » : pourquoi retraduire les classiques ? | 1 |
| KRIS PEETERS, Retraduction, réaccentuation, redialogisation : stratégies éditoriales et stratégies de traduction dans les traductions néerlandaises des <i>Liaisons dangereuses</i> | 10 |
| JADE BOGAART, DAVID J.E. BREMMERS, HAIDEE KOTZE et ROZANNE VERSEDAAL, Traduire et retraduire <i>Sans famille</i> , ou comment faire aimer Hector Malot aux Pays-Bas | 27 |
| PAUL J. SMITH, Traduire Rabelais et Montaigne aux Pays-Bas | 45 |
| PAULINE MARTOS, (Re)traductions et idéologies : le cas de « La Femme Adultère » et de « La Pierre qui pousse » d'Albert Camus | 62 |
| BEATRIZ ONANDIA RUIZ, Traduire en espagnol les textes pédagogiques des femmes de Lumières : défi ou viabilité ? | 75 |
| LETIZIA CARBUTTO, Les classiques français (re)traduits dans la « Biblioteca Romantica » (1930-1942) et le cas emblématique de <i>Madame Bovary</i> | 85 |
| SOLANGE ARBER et VICTOR COLLARD, Le traducteur comme médiateur-créditeur : sociologie d'une profession polymorphe à partir du cas d'Elmar Tophoven | 100 |
| MANNAIG THOMAS et PHILIPPE LAGADEC, (Re)traduire des classiques français en breton | 114 |

Entretiens

| | |
|--|-----|
| OLIVIER SÉCARDIN, « Le traducteur est un <i>chercheur</i> d'un genre particulier ». Entretien avec Philippe Noble | 126 |
| MINGUS NIESTEN et MARC SMEETS, « Il faut traduire le style, pas les mots ». Entretien avec Martin de Haan | 156 |
| ANNELIES SCHULTE NORDHOLT, « Les traductions d'œuvres de style complexe sont de plus en plus du domaine des éditeurs indépendants ». Entretien avec Kiki Coumans | 166 |
| MANET VAN MONTFRANS, Éditions Verdier : un lieu, un projet, un trajet collectif. Entretien avec Colette Olive | 176 |

Soumission libre

| | |
|--|-----|
| ODILE HAMOT, Le Conte et le masque ou les équivoques de l'autobiographie dans <i>Le Cœur à rire et à pleurer</i> de Maryse Condé | 185 |
|--|-----|

Comptes rendus

| | |
|--|-----|
| AMIRPASHA TAVAKKOLI, Jacques Rancière, <i>Les mots et les torts. Dialogue avec Javier Bassas</i> | 199 |
| LUCILE DARTOIS, Béatrice Fleury et Jacques Walter, <i>Violences et radicalités militantes dans l'espace public. En France, des années 1980 à nos jours</i> | 204 |

« Touche pas à mes souvenirs » : pourquoi retraduire les classiques ?

MAAIKE KOFFEMAN et MARC SMEETS, Université Radboud

Résumé

Ce numéro de *Relief* est consacré à la (re)traduction des classiques de la littérature française. Possédant une valeur culturelle et symbolique importante, le texte classique semble constituer une source éditoriale et commerciale sûre. De ce fait, il donne souvent lieu à de multiples rééditions et retraductions, qui se présentent – bon gré mal gré – comme étant « meilleures » que leurs prédécesseurs. Mais considérer la retraduction comme une réponse au vieillissement textuel serait une perspective beaucoup trop simpliste. Ce dossier thématique rassemble des études de cas qui mettent en lumière la diversité des motifs potentiels de retraduction.

Faut-il retraduire les grands classiques ? Non, à en croire Frédéric Beigbeder. On se souvient peut-être de ses fulminations contre la nouvelle traduction française du *Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald. Dans son article intitulé « Touche pas au Gatsby ! », l'auteur d'*Oona & Salinger* s'en prend à Julie Wolkenstein (un peu trop scandaleusement désignée par « la fille de Bertrand Poirot-Delpech », « M^{lle} Wolkenstein » ou encore « s... ! » tout court) pour avoir violé l'un des romans phares de la littérature américaine. Et de remettre en question ses qualités de traductrice dans un vocabulaire caustique on ne peut plus beigbederien : « Le travail de cette universitaire est sûrement très respectable mais il donne la même impression que d'entendre un standard des Beatles massacré dans un karaoké par un étudiant en musicologie ne tenant pas le gin-tonic¹. »

Il est peu de dire que Beigbeder renvoie Julie Wolkenstein dans les cordes, même si ses arguments ne sont guère convaincants : un commentaire à peine développé de la traduction de la première et dernière phrase et truffé de banalités comme le respect de la VO. Et le fait d'avoir mutilé le titre original – la traductrice a osé « virer » l'adjectif dans « Gatsby » – serait un véritable « crime de lèse-majesté intolérable » à ses yeux. Arrive ensuite l'argument mortifère pour tout traducteur qui prend son travail au sérieux : « Son exercice parfaitement vain (refaire un travail déjà fait, en moins bien) nous rappelle ce principe de base : pour être un bon traducteur, il faut d'abord être un bon écrivain. » Autrement dit, une traduction ne pourrait être bonne qu'à condition d'atteindre la même valeur littéraire que le texte-source. Le constat de Beigbeder, si l'on y regarde de près, contient en fait deux arguments déguisés en un jugement esthétique (« bien », « bon ») et un jugement normatif (« un bon traducteur doit être un bon écrivain »). Et comme il pense que les romans de Julie Wolkenstein écrivaine ne sont pas « très rigolos », le second argument risque même de devenir chez Beigbeder un syllogisme. Mais passons là-dessus.

1. Frédéric Beigbeder, « Touche pas au Gatsby ! », *Le Figaro Magazine*, 31 décembre 2010.

L'image du traducteur comme écrivain que Beigbeder appelle de ses vœux n'est certes pas nouvelle. L'inverse non plus d'ailleurs. C'est que pour d'aucuns les deux visages sont intrinsèquement liés. Marcel Proust écrivait déjà dans *Le Temps retrouvé* que « [l]e devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur² ». Écho plus ou moins littéral chez Marguerite Yourcenar pour qui « l'écrivain n'est jamais qu'un traducteur³ ». Nous retrouvons cette même idée sous la plume de certains traducteurs et théoriciens de la traduction. Dans *Pour la poétique II*, Henri Meschonnic écrit que « n'est pas encore un truisme pour tous que de dire que traduire un poème est écrire un poème, et doit être cela d'abord »⁴. Plus récemment, Maarten Steenmeijer, traducteur néerlandais de Clarín et de Jorge Luis Borges, a constaté dans son livre *Schrijven als een ander [Écrire comme un autre]* qu'un traducteur « est un écrivain, mais il ne se comporte pas comme tel »⁵.

Or si un traducteur est avant tout un écrivain, comment devrait-il se comporter face aux « grands classiques », quand il s'agit de (ré)écrire dans sa langue le texte canonique d'un confrère (souvent défunt) ? Faut-il faire preuve d'un grand respect, prendre des gants et manier avec des pincettes la version originale ? Beigbeder pense certainement en ces termes considérant le « crime de lèse-majesté » dont il accuse la traductrice du *Gatsby*. Mais n'est-ce pas l'hôpital qui se moque de la charité ? Comment en effet reprocher au traducteur qui écrit qu'il se comporte comme un écrivain ? Le fait que Julie Wolkenstein ait soustrait à *Gatsby* son épithète « great » ne dit rien sur la qualité de son écriture qu'il faudrait plutôt appréhender en termes de « rythme » (Meschonnic) ou de « style » (Steenmeijer). Beigbeder quant à lui dénonce l'absence de poésie qui caractériserait sa nouvelle traduction du *Great Gatsby*. Comparant la nouvelle version de l'incipit du roman à une traduction antérieure, sans préciser laquelle, il constate : « Sa phrase est plus carrée, elle sonne efficace, mais toute poésie, toute grâce s'en est évaporée⁶. » Ainsi évoque-t-il avec nostalgie les traductions de Victor Llona (1926) et de Jacques Tournier (1990), qu'il estime manifestement plus « poétiques », sans d'ailleurs expliciter cette notion⁷. Ce qui semble surtout motiver Beigbeder, c'est son attachement à la première version dans laquelle il a pris connaissance du roman ; cette traduction s'est clairement imposée comme une norme à partir de laquelle toute tentative ultérieure sera désormais évaluée. Beigbeder va jusqu'à employer l'épithète « sacrée », avant d'ajouter

2. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard coll. « Folio », 1990, p. 197.

3. Cité d'après Achmy Halley, *Marguerite Yourcenar en poésie : archéologie d'un silence*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, p. 464.

4. Henri Meschonnic, *Pour la poétique II : épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, p. 355.

5. Maarten Steenmeijer, *Schrijven als een ander. Over het vertalen van literatuur*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2015, p. 157. Nous traduisons.

6. Frédéric Beigbeder, « Touche pas au Gatsby ! », *op. cit.* Jugeant d'après les citations, c'est la traduction de Victor Llona qui lui sert de point de départ.

7. Pour une comparaison plus développée entre les différentes traductions françaises du *Great Gatsby*, voir Clara Maller, « Tenses in translation: Benveniste's "discourse" and "historical narration" in the first-person novel », *Language and Literature*, vol. 23, n° 3, 2014, p. 244-254.

« c'est pour déculpabiliser Julie Wolkenstein : ce n'est pas de sa faute s'il y a des intégristes qui refusent qu'on touche à leurs souvenirs⁸. »

Cependant, Beigbeder a raison de se demander pourquoi quelqu'un s'est aventuré à proposer une nouvelle traduction de ce chef-d'œuvre américain. C'est que Julie Wolkenstein avance à ses propres risques et périls quand trois traducteurs se sont déjà essayés à la tâche (n'oublions pas la traduction de Michel Viel de 1991). Dans *Le Monde* du 13 janvier 2011, elle écrit : « J'ai repris le bouquin dans la traduction de Liona [sic] et j'ai eu un choc. C'était un mot à mot maladroit. J'ai pensé : "il faut la refaire", puis "Pourquoi pas moi ?"⁹ ». Et à propos de la traduction plus récente de Jacques Tournier, elle remarque que si le français est « parfait », il a « vieilli sur certains points ». Le fait d'avoir lu les versions antérieures du *Gatsby* et de souligner leurs défauts est une manière de souscrire à l'argument du vieillissement textuel qui est souvent employé pour justifier les retraductions. Mais Wolkenstein avance surtout un autre motif, d'ordre pratique voire juridique : « *Gatsby* venait de tomber dans le domaine public ». C'est d'ailleurs la raison probable pour laquelle quatre autres traductions ont succédé à celle de Wolkenstein en seulement deux ans : Jaworski (2012), Laporte (2013), Merle (2013) et Coutelle (2014). Toujours est-il que pour Wolkenstein l'argument du vieillissement de la traduction semble prévaloir. Quand elle prend l'exemple de « son of a bitch » (formule vulgaire prononcée par Owl Eyes, l'un des seuls à avoir assisté à l'enterrement de Jay Gatsby), elle propose de traduire par « enfoiré », au lieu du « pauvre bougre » de Tournier : « parce que c'est comme ça comme on dirait aujourd'hui¹⁰ ».

Le débat autour de la retraduction du *Great Gatsby* nous permet ainsi de poser les jalons de la réflexion théorique qui accompagne ce dossier thématique de *Relief*. À travers diverses études de cas, les contributeurs de ce numéro s'interrogent sur les modalités de traduction et de retraduction des « grands classiques » de la littérature française. Une des raisons les plus fréquemment évoquées pour motiver la décision de retraduire une œuvre est la volonté d'actualiser la langue datée des traductions de grandes œuvres – dont « on a estimé une trentaine d'années environ la durée de vie¹¹ ». Dans ce contexte, on cite souvent l'article d'Antoine Berman paru dans un numéro thématique de *Palimpsestes* en 1990, qui place la traduction sous le signe de « la caducité et de l'inachèvement » : les traductions vieillissent, alors que les originaux restent « éternellement jeunes »¹². Se basant sur une idée de Goethe selon laquelle les traductions connaîtraient un cycle régulier (en passant d'une première traduction très littérale, via une traduction libre, à une traduction accomplie qui respecte les particularités de l'original), Berman pose que cette dynamique peut finir par engendrer une

8. Frédéric Beigbeder, « Touche pas au *Gatsby* ! », *op. cit.*

9. Florence Noiville, « Julie Wolkenstein : "Gatsby était écrit dans ma langue" », *Le Monde*, 13 janvier 2011.

10. Reste à savoir si la traduction de Jacques Tournier, qui l'a compris comme « poor son of a bitch », est inférieure à « enfoiré », qui selon nous connote plutôt le côté « imbécile ».

11. Robert Kahn et Catriona Seth, « Avant-propos : une fois ne suffit pas », dans Robert Kahn et Catriona Seth (dir.), *La Retraduction*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 8.

12. Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 1.

« grande » traduction qui s'impose durablement dans le champ littéraire en question, constituant désormais « un précédent incontournable »¹³.

Ces idées ont eu un impact considérable au sein de la traductologie, donnant naissance à « l'hypothèse de la retraduction » : les premières traductions seraient généralement de nature assimilatrice, s'adaptant aux normes et attentes de la culture cible afin de s'y faire plus facilement accepter. De cette façon, elles ouvriraient la voie à des retraductions plus « sourcières »¹⁴. Récemment, cette hypothèse a été beaucoup critiquée pour ses présupposés essentialistes, normatifs et téléologiques¹⁵ ; en outre, elle n'a pas pu être vérifiée de manière convaincante par des études empiriques. Non seulement on a dû constater qu'il n'est pas si facile de mesurer la « fidélité » d'une traduction, la réalité de l'histoire des traductions s'avère en général beaucoup plus complexe que ne le suggèrent les propos de Berman. Ainsi, Isabelle Desmidt, après avoir analysé un grand nombre de traductions allemandes et néerlandaises de Selma Lagerlöf, conclut :

Si [l'hypothèse de la retraduction] peut se révéler juste dans une certaine mesure, elle ne saurait en tout cas être formulée en termes absolus. Autant dans les formes périphériques de littérature, comme la littérature jeunesse, que dans la littérature classique, les (ré)écritures s'éloignant des formes prototypiques se révèlent être l'exception plutôt que la règle, et les normes de la culture cible continuent de se confronter à la fidélité au texte source original¹⁶.

Yves Gambier a sans doute raison de qualifier cette hypothèse de « simpliste » et de plaider pour une approche plus diversifiée, prenant en compte le contexte socioculturel dans lequel s'inscrit l'acte de retraduire : « Plus qu'une suite accumulatrice, la retraduction serait davantage le résultat de besoins se transformant et de perceptions changeantes, sans négliger les moyens techniques de production et de reproduction qui aujourd'hui modifient nos rapports à l'écrit¹⁷ ». À ses yeux, la retraduction n'est pas une étape dans la progression vers une version « idéale » du texte-cible, mais une *réinterprétation* du texte-source par le traducteur. Mettant l'accent sur la polysémie inhérente à tout texte littéraire, il écrit que « [l]a retraduction est donc moins à considérer dans la comparaison des différentes traductions existantes que dans le rapport que chaque traducteur entretient avec le texte de départ¹⁸ ». Françoise Massardier-Kenney est encore catégorique dans son rejet de ce qu'elle appelle le « paradigme de la déficience ». D'après elle, l'accumulation des retraductions d'un même texte littéraire est la condition même de sa survie dans le champ littéraire et, par extension,

13. *Ibid.*, p. 2.

14. Voir notamment Paul Bensimon, « Présentation », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. IX-XIII ; Andrew Chesterman, « A Causal Model for Translation Studies », dans Maeve Olohan (dir.), *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies*, Manchester, St. Jerome, 2000, p. 15-27.

15. Voir par exemple Siobhan Brownlie, « Narrative Theory and Retranslation Theory », *Across Languages and Cultures*, vol. 7, n° 2, 2006, p. 145-170 ; Yves Gambier, « La retraduction, ambiguïtés et défis », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011.

16. Isabelle Desmidt, « (Re)translation Revisited », *Meta*, vol. 54, n° 4, 2009, p. 669.

17. Yves Gambier, « La retraduction, ambiguïtés et défis », *op. cit.*, p. 49.

18. *Ibid.*, p. 61.

preuve de sa canonisation. C'est pourquoi elle propose de « remplacer la rhétorique du manque par celle de la mobilité, de la multiplicité et de la pluralité¹⁹ ». C'est exactement l'objectif de ce numéro de *Relief* : présenter une riche palette d'études de cas qui mettront en lumière la complexité et la variété des motifs et des mécanismes qui sous-tendent leur production, leur distribution et leur réception dans la culture d'accueil.

Le débat autour de la nouvelle version française du *Great Gatsby* a fait apparaître un certain nombre d'arguments qui peuvent motiver la publication de nouvelles traductions d'ouvrages canoniques. Dans ce qui suit, nous présenterons un inventaire plus complet des enjeux qui peuvent jouer un rôle déterminant dans la retraduction des classiques littéraires français. À commencer par les arguments intra-textuels, qui sont les plus souvent invoqués pour justifier la décision de retraduire. Nous avons déjà mentionné le vieillissement du texte traduit ; ajoutons d'emblée que la remise à jour que nécessitent certaines traductions n'est pas uniquement d'ordre linguistique, mais qu'elle est tout autant motivée par l'évolution des normes idéologiques et morales de la société d'accueil. C'est ce que démontre Pauline Martos dans ce numéro de *Relief* à travers une analyse comparée des traductions de *L'Exil et le royaume* d'Albert Camus qui met l'accent sur la représentation des femmes et des non-Blancs. Ce genre de considérations culturelles ou idéologiques n'est d'ailleurs pas toujours lié au passage du temps, comme le montre l'article de Beatriz Onandia Ruiz sur les traductions espagnoles des textes pédagogiques des femmes des Lumières. Dans un contexte culturel marqué par la censure catholique, les traducteurs ont dû adopter des stratégies assimilatrices afin de pouvoir stimuler le développement d'une première pensée réformatrice à l'égard de l'éducation des femmes. Ce n'est qu'au XIX^e siècle que des traductions plus « fidèles » ont pu voir le jour en Espagne.

Ces exemples indiquent que la décision de retraduire un texte classique peut s'appuyer sur le constat d'imperfections bien plus sérieuses que le simple vieillissement du texte-cible ; il peut s'agir d'erreurs de traduction flagrantes, de modifications ou même d'omissions. Parfois cette « infidélité » par rapport au texte original a été motivée par les goûts de lecture de l'époque, par les contraintes morales ou même la censure – qu'on pense par exemple à la publication controversée des romans d'Émile Zola dans l'Angleterre victorienne de la fin du XIX^e siècle²⁰. Il est également possible qu'une traduction présente des ajouts et des segments non traduits sans raison apparente qui agacent le lecteur critique qu'est le retraducteur. Quoi qu'il en soit, ce genre de motivations résident pour ainsi dire *dans* le texte, et la « nouvelle » traduction serait alors meilleure que celle qui précède. Du moins aux yeux du retraducteur, que ce soit un nouveau traducteur ou le même traducteur qui se retraduit (comme Victor Llona publiant en 1946 une version légèrement retouchée de son *Gatsby* de 1926, ou le

19. Françoise Massardier-Kenney, « Toward a Rethinking of Retranslation », *Translation Review*, vol. 92, no 1, 2015, p. 63.

20. Voir Anthony Cummins, « Émile Zola's Cheap English Dress: The Vizetelly Translations, Late Victorian Print Culture, and the Crisis of Literary Value », *The Review of English Studies*, vol. 60, n° 243, mars 2009, p. 108-132.

traducteur néerlandais Martin de Haan qui présente en 2008 sa nouvelle version « complètement remaniée » des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq²¹).

Dans d'autres cas, il s'agit plutôt de faire apparaître le texte sous un jour nouveau, en prenant en compte les résultats des recherches philologiques menées par les spécialistes de l'œuvre. Que l'on pense ici aux nouvelles éditions critiques qui remplacent les versions qui servaient jusque-là de référence, ou à la découverte de manuscrits, lettres ou carnets de notes de l'auteur qui jettent une nouvelle lumière sur l'interprétation de l'œuvre. Dans ce contexte, Isabelle Vanderschelden fait la distinction entre des traductions « chaudes », publiées peu après la parution du texte-source, et des traductions « froides », plus éloignées dans le temps, ce qui permet à leurs créateurs de profiter de toutes les connaissances accumulées depuis (y compris les traductions antérieures et leur réception critique)²². D'ailleurs, l'interprétation ou la lecture du texte canonique pourrait aussi donner lieu à une nouvelle traduction, au cas où le traducteur est d'avis que « certains perspectives ou dimensions du texte de départ n'ont pas été suffisamment pris en compte²³ ». Et dans la même logique d'idées (car donnant un éventail d'instruments que les anciens traducteurs n'avaient pas à leur disposition), n'oublions pas les nouvelles technologies de l'information qui font de plus en plus partie intégrante du travail du traducteur : les avantages fournis par les outils lexicographiques en ligne, les bases terminologiques, les services de traduction automatique neuronale comme DeepL ou les outils post-édition.

On peut également identifier un certain nombre d'arguments commerciaux, éditoriaux qui motivent la publication des retraductions. Une des caractéristiques essentielles des « classiques » est d'allier la consécration littéraire à un haut degré de rentabilité financière. Pour employer la terminologie de Pierre Bourdieu, ils sont porteurs et générateurs d'un capital symbolique qui se fait facilement convertir en des profits économiques²⁴. Cela explique pourquoi les éditeurs littéraires sont particulièrement enclins à les inclure dans leur fonds et que les retraductions ont tendance à se multiplier au moment où un ouvrage tombe dans le domaine public²⁵. Ainsi une retraduction peut-elle faire concurrence à une traduction antérieure ou contemporaine publiée par une autre maison. Parfois une telle retraduction est

21. Dans sa postface, Martin de Haan constate qu'« un livre peut changer beaucoup en dix ans ». Notamment la traduction de quatre autres livres de Houellebecq ainsi qu'un contact intensif avec celui-ci lui ont apporté de nouvelles idées et perspectives (Michel Houellebecq, *Élémentaire deeltjes*, trad. Martin de Haan, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2008, p. 351-352).

22. Isabelle Vanderschelden, « Why Retranslate the French Classics ? The Impact of Retranslation on Quality », dans M. Salama-Carr (dir.), *On Translating French Literature and Film II*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000.

23. Enrico Monti, « La retraduction, un état des lieux », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 17.

24. Voir Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, 1991, p. 4-46.

25. « Even the most cursory reading of publishers' catalogues confirms that the foreign-language texts we call "classics" do not merely attract translation, but eventually, when their copyright expires, become subject to multiple retranslations, as publishers scramble to transform the cultural capital those texts have acquired into economic capital. » Lawrence Venuti, « Translation, Interpretation, Canon Formation », dans A. Lianeri & V. Zajko (dir.), *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 27.

lancée sur le marché comme un produit tout à fait « nouveau » et sert un but purement commercial. Enrico Monti l'explique en ces termes :

En même temps, une retraduction – ou mieux une « nouvelle traduction » dans la terminologie éditoriale – se révèle souvent plus attractive aux yeux des lecteurs / critiques qu'une ancienne traduction rééditée, et par conséquent plus rentable pour les éditeurs. Les stratégies commerciales de ces derniers, en effet, visent souvent à souligner la nouveauté et l'actualité de l'opération de retraduction, de façon à convaincre les lecteurs qu'ils se trouvent devant une traduction plus « authentique » que les précédentes et devant un texte, au bout du compte, « nouveau »²⁶.

En ce sens, le fait d'évoquer le vieillissement de certaines traductions peut aussi être considéré comme une prise de position stratégique dans le champ littéraire.

Plusieurs des articles rassemblés ici démontrent que les traducteurs jouent un rôle clé dans cette dynamique, non seulement en leur qualité de lecteurs-interprètes-écrivains qui créent un nouveau texte sur la base de l'original, mais aussi en tant qu'agents de liaison entre deux cultures littéraires. Il arrive souvent que les traducteurs prennent eux-mêmes l'initiative de proposer de nouvelles traductions d'ouvrages qu'ils admirent. Là encore, une perspective sociologique permet de comprendre l'intérêt qu'ils ont à se mesurer avec les classiques, vu le capital symbolique – et économique – qui est en jeu. Le rôle polymorphe du traducteur littéraire est étudié en détail dans la contribution de Solange Arber et Victor Collard sur Elmar Tophoven, mais il ressort aussi très clairement des entretiens avec les traducteurs Philippe Noble, Kiki Coumans et Martin de Haan qui figurent dans ce numéro.

De leur côté, les éditeurs sont sensibles à la réputation de qualité dont jouissent certains traducteurs dans le champ littéraire, soit grâce à l'attribution de prix prestigieux, soit en raison du fait de s'être manifesté avec succès en tant qu'écrivain. Isabelle Collombat a démontré que, à mesure que leur métier s'est professionnalisé, les traducteurs ont acquis une position plus assurée dans le champ littéraire, ce qui a amené certains d'entre eux à adopter des stratégies originales, comme la traduction du sociolecte du Sud des États-Unis par le parler franco-québécois dans le *Hamlet* de Faulkner. Au XXI^e siècle, l'activité des traducteurs « correspond à des postulats conscients, hérités d'une longue histoire de la traduction et d'une connaissance lucide des différentes manières de traduire²⁷ ». Selon Kris Peeters, qui a étudié les traductions néerlandaises des *Liaisons dangereuses*, on reconnaît cette posture dans le travail de Martin de Haan, qui n'hésite pas à confronter ses lecteurs avec des choix peu conventionnels et dont l'activité traductrice s'accompagne d'une riche production intellectuelle et, depuis peu, littéraire et artistique²⁸. À travers cette étude de cas, Peeters propose une alternative très féconde à l'hypothèse de la retraduction qui, selon ses dires, est « à bout

26. Enrico Monti, « La retraduction, un état des lieux », *op. cit.*, p. 18.

27. Isabelle Collombat, « Le XXI^e siècle : l'âge de la retraduction », *Translation Studies in the New Millennium. An International Journal of Translation and Interpreting*, vol. 2, 2004, p. 13.

28. Au printemps de 2021, Martin de Haan a publié son premier roman, *Ramkoers* (Amsterdam, de Arbeiderspers) et présenté son œuvre photographique à la galerie KochxBos à Amsterdam.

de souffle » : il s'agit d'aborder la retraduction via la notion bakhtinienne de « réaccentuation ». De la sorte, les traductions successives de Laclos apparaissent comme des étapes dans un processus historique de réinterprétation continue du texte.

Les limites de l'approche de Berman apparaissent aussi très clairement dans la contribution de Jade Bogaart, David J.E. Bremmers, Haidee Kotze et Rozanne Versendaal. Confrontés à la pléthore des traductions néerlandaises de Hector Malot, les auteurs adoptent un point de vue sociologique qui leur permet de montrer que les nombreuses retraductions intégrales et non-intégrales de *Sans famille* fonctionnent dans différentes niches des champs littéraires et éducatifs d'une société marquée par le cloisonnement idéologique. Paul J. Smith quant à lui s'intéresse aux traductions néerlandaises de Rabelais et Montaigne, publiées dès le XVI^e siècle, mais dont la plupart datent du XX^e siècle. Cette coexistence de traductions plus ou moins contemporaines permet à l'auteur d'en analyser les rapports concurrentiels et autres.

Letizia Carbutto, de son côté, attire l'attention sur le rôle que peut avoir l'éditeur dans la construction d'un discours programmatique sur la (re)traduction. À travers une analyse détaillée de la postface de Giuseppe Antonio Borgese dans le premier volume de la collection « Biblioteca Romantica » des Éditions Mondadori, elle démontre qu'une nouvelle conscience traductologique a vu le jour en Italie pendant l'entre-deux-guerres, bien avant l'institutionnalisation des *Translation Studies*.

L'article de Mannaig Thomas et Philippe Lagadec, qui clôt le dossier thématique, se penche sur les (re)traductions des classiques littéraires français en breton. Les auteurs attirent l'attention sur le rôle des différents acteurs institutionnels qui sont impliqués dans des projets qui visent à stimuler l'apprentissage de la langue bretonne à travers la lecture de textes que les lecteurs sont susceptibles de connaître dans l'original. Contrairement aux autres cas de figure abordés dans ce numéro, nous avons affaire ici à une situation où le texte-source apparaît sans doute moins « étranger » aux yeux du public-cible que sa traduction. Ce faisant, les auteurs illustrent une fois de plus la riche diversité des motifs potentiels de (re)traduire les classiques de la littérature française.

Bibliographie

- BEIGBEDER Frédéric, « Touche pas au Gatsby! », *Le Figaro Magazine*, 31 décembre 2010. À consulter sur www.lefigaro.fr
- BENSIMON Paul, « Présentation », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. IX-XIII. doi.org/10.4000/palimpsestes.728
- BERMAN Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 1-7. doi.org/10.4000/palimpsestes.596
- BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, 1991, p. 4-46. doi.org/10.3406/arss.1991.2986
- BROWNLIE Siobhan, « Narrative Theory and Retranslation Theory », *Across Languages and Cultures*, vol. 7, n° 2, 2006, p. 145-170. doi.org/10.1556/Acr.7.2006.2.1
- CHESTERMAN Andrew, « A Causal Model for Translation Studies », dans Maeve Olohan (dir.), *Intercultural Fault-lines. Research Models in Translation Studies*, Manchester, St. Jerome, 2000, p. 15-27.

- COLLOMBAT Isabelle, « Le XXI^e siècle : l'âge de la retraduction », *Translation Studies in the New Millennium. An International Journal of Translation and Interpreting*, vol. 2, 2004, p. 1-15.
- CUMMINS Anthony, « Émile Zola's Cheap English Dress : The Vizetelly Translations, Late Victorian Print Culture, and the Crisis of Literary Value », *The Review of English Studies*, vol. 60, n° 243, mars 2009, p. 108-132. www.jstor.org/stable/40267514
- DE HAAN Martin, *Ramkoers*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2021.
- GAMBIER Yves, « La retraduction, ambiguïtés et défis », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 49-66.
- HALLEY Achmy, *Marguerite Yourcenar en poésie : archéologie d'un silence*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005.
- HOUELLEBECQ Michel, *Elementaire deeltjes*, trad. Martin de Haan, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2008 [1999].
- KAHN Robert et SETH Catriona (dir.), *La Retraduction*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010.
- MALLER Clara, « Tenses in translation: Benveniste's "discourse" and "historical narration" in the first-person novel », *Language and Literature*, vol. 23, n° 3, 2014, p. 244-254. doi.org/10.1177/0963947014536507
- MASSARDIER-KENNEY Françoise, « Toward a Rethinking of Retranslation », *Translation Review*, vol. 92, n° 1, 2015, p. 73-85. doi.org/10.1080/07374836.2015.1086289
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poésie II : épistémologie de l'écriture, poésie de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.
- MONTI Enrico, « La retraduction, un état des lieux », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 9-25.
- NOIVILLE Florence, « Julie Wolkenstein : "Gatsby" était écrit dans ma langue » », *Le Monde*, 13 janvier 2011. À consulter sur www.lemonde.fr
- PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard coll. « Folio », 1990.
- STEENMEIJER Maarten, *Schrijven als een ander. Over het vertalen van literatuur*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2015.
- VANDERSCHULDEN Isabelle, « Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality », dans M. Salama-Carr (dir.), *On Translating French Literature and Film II*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000.
- VENUTI Lawrence, « Translation, Interpretation, Canon Formation », dans A. Lianeri & V. Zajko (dir.), *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 27-51. doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199288076.003.0002

Retraduction, réaccentuation, redialogisation : stratégies éditoriales et stratégies de traduction dans les traductions néerlandaises des *Liaisons dangereuses*

KRIS PEETERS, Université d'Anvers

Résumé

Étudier ce qui se passe lorsqu'un classique est traduit ou, *a fortiori*, retraduit – en l'occurrence Laclos en néerlandais – implique que l'on envisage les traductions comme autant d'étapes dans le processus historique de réinterprétation continue des classiques, que Bakhtine appelait « réaccentuation ». En nous appuyant sur ce concept, nous analyserons les stratégies éditoriales et de traduction employées, afin de montrer comment les premières traductions néerlandaises réaccentuent le matériau linguistique et littéraire des *Liaisons dangereuses* vers une interprétation moderne et conventionnalisée du libertinage. La dernière traduction, par contre, offre une interprétation davantage historisante, tout en dialogisant la langue, moins conventionnelle, plus hétéroglossique. En cela, cette dernière traduction redialogise les traductions antérieures, c'est-à-dire les réintroduit dans la « seconde ligne stylistique » du roman, autant qu'elle réaccentue le texte de Laclos dans la culture d'arrivée néerlandophone.

Traduire et, *a fortiori*, retraduire les classiques relève d'un processus historique que l'on peut conceptualiser de différentes manières. Une approche particulière a été privilégiée, à savoir l'« hypothèse de la retraduction » qui remonte, via Andrew Chesterman¹, à Antoine Berman². Trente ans et des dizaines d'études de cas plus tard, qui confirment ou, plus souvent, nuancent voire infirment cette hypothèse³, on peut légitimement se demander si elle n'est pas, aujourd'hui, à bout de souffle⁴. Une autre manière de conceptualiser le processus historique de la (re)traduction est moins connue. Elle relève de la pensée de Mikhaïl Bakhtine⁵ et pourrait, tel sera notre argument, revitaliser le débat sur la retraduction des classiques. Il s'agit de conceptualiser les retraductions non pas, d'après l'hypothèse précitée, comme étant plus 'proches' du texte original – car que veut dire 'proche' ? – mais comme des textes qui

-
1. Andrew Chesterman, « A causal model for translation studies », dans Maeve Olohan (dir.), *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies*, Manchester, St. Jerome, 2000, p. 15-27.
 2. Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 1-7.
 3. Pour un aperçu, voir Kaisa Koskinen et Outi Paloposki, « Retranslation », dans Yves Gambier et Luc Van Doorslaer (dir.), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam/Londres, Benjamins, 2010, p. 294-298 ; Sharon Deane-Cox, *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*, Londres, Bloomsbury, 2014 ; Piet Van Poucke, « Aging as a motive for literary retranslation: a survey of case studies on retranslation », *Translation and Interpreting Studies*, vol. 12, n° 1, 2017, p. 91-115.
 4. Özlem Berk Albachten et Şehnaz Tahir Gürçağlar (dir.), *Perspectives on Retranslation: Ideology, Paratext, Methods*, New York, Routledge, 2019.
 5. Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Seuil, 1978, p. 85-233.

réaccentuent un matériel source tout en *redialogisant* les traductions antérieures déjà présentes dans le contexte cible en les confrontant à la « seconde ligne stylistique » du roman. Les quatre traductions néerlandaises des *Liaisons dangereuses* sont l'exemple qui nous servira à illustrer ce propos.

Réaccentuation, traduction et conventionnalisation

Le processus historique de réinterprétation continue des classiques, car c'est bien de cela qu'il s'agit, relève de ce que Bakhtine appelait, dans « Du discours romanesque⁶ », « réaccentuation⁷ ». Dans ce long essai, le critique russe étudiait l'évolution du roman occidental à partir de l'idée que le roman en tant qu'œuvre d'art verbale est construit avec le matériau linguistique qui lui est disponible. C'est, ainsi, dans l'hétéroglossie de sa propre époque – c'est-à-dire le mélange des langues et de paroles diverses dû à la diversité sociale⁸ – que le genre romanesque prend racine. Bakhtine distingue, dans l'histoire du roman, deux attitudes fondamentales vis-à-vis de cette diversité sociolinguistique. D'une part, une « première ligne stylistique⁹ » qui traverse le champ romanesque organise cette diversité selon un principe hiérarchique et autoritaire, qui la soumet aux « forces centripètes¹⁰ » du « beau style¹¹ ». Les paroles jugées inférieures, indignes ou impures sont ainsi exclues du champ romanesque, qui recourt à un langage unique, spécifiquement littéraire, réputé esthétiquement et moralement supérieur, que Bakhtine qualifie de « littérarité générale¹² ». La « seconde ligne stylistique¹³ », en revanche, réintroduit les « forces centrifuges¹⁴ » de l'hétéroglossie et relativise ainsi la position autoritaire de la première ligne. Le discours conventionnellement littéraire y trouve toujours une place (p. ex. dans la bouche de Don Quichotte), mais perd son hégémonie par rapport à d'autres paroles socialement spécifiques (comme celle, terre-à-terre, de Sancho) qui en refusent l'autorité et le redialogisent¹⁵ au gré d'une confrontation dialogique entre centralisation et décentralisation, entre convention institutionnalisée et variété sociolinguistique¹⁶.

6. *Ibid.*, p. 85-233.

7. Slav Gratchev et Howard Mancing (dir.), *Don Quixote. The Re-accentuation of the World's Greatest Literary Hero*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2017.

8. « Plurilinguisme » dans la traduction de Daria Olivier (Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », *op. cit.*, p. 86-98). Si Tzvetan Todorov (*Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 88-93) distingue entre « hétéroglossie » (mélange des langues) et « hétérologie » (diversité des discours), nous utiliserons le terme d'hétéroglossie pour désigner les deux aspects.

9. Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », *op. cit.*, 183 ss.

10. *Ibid.*, p. 95-96.

11. *Ibid.*, p. 198.

12. *Ibid.*, p. 196.

13. *Ibid.*, p. 213 ss.

14. *Ibid.*, p. 95-96.

15. *Ibid.*, p. 89.

16. À propos de la réaccentuation du *Don Quichotte*, voir Slav Gratchev et Howard Mancing (dir.), *Don Quixote*, *op. cit.*

Si tout roman est donc enraciné dans les langages sociaux de son temps et les valeurs socio-idéologiques qui y sont attachées – qu’il les écarte ou les intègre – le langage et les contextes sociaux dans lesquels il est utilisé évoluent aussi avec le temps. C’est pourquoi, d’après Bakhtine, la réutilisation d’un classique (par imitation, suite, parodie, adaptation, etc.) relève d’une confrontation dialogique entre deux univers linguistiques et socio-idéologiques : « Chaque époque réaccentue à sa façon les œuvres du passé. La vie historique des œuvres classiques est, en somme, un processus ininterrompu de leur réaccentuation socio-idéologique¹⁷. » En effet, toute réaccentuation est, elle aussi, enracinée dans les langages sociaux de son temps. C’est donc suivant son propre rapport dialogique à l’hétéroglossie de sa propre époque qu’une réaccentuation gère le rapport dialogique à l’hétéroglossie mis en forme dans le texte réaccentué. En clair, une adaptation du *Don Quichotte* par exemple, ne peut pas ne pas prendre en compte, ne pas ‘traduire’, d’une façon ou d’une autre (fût-ce en l’écartant), l’hétéroglossie du texte en un rapport spécifique à l’hétéroglossie de sa propre époque.

La forme sans doute la plus fréquente que prennent de telles réaccentuations, est en effet celle, précisément, de la traduction ; sans traductions, pas de classiques de la littérature mondiale¹⁸. Or contrairement à la parodie ou l’adaptation par exemple, la traduction est une réaccentuation *complexe*. Traduire les classiques n’implique pas seulement un dialogue entre deux contextes historiques et leurs rapports respectifs à l’hétéroglossie. Il y va, de plus, de la confrontation entre deux contextes linguistiques et culturels tout court. D’après Toury, traduire implique ainsi que l’on négocie (en plus de la question du temps, donc) le rapport entre deux impératifs, à savoir l’adéquation au texte source (*adequacy*) mais aussi l’acceptabilité dans la culture cible (*acceptability*). Voilà pourquoi la traduction des classiques comme réaccentuation est une question de savoir quelle(s) forme(s) de ‘fidélité’ un traducteur juge souhaitable(s) (*adequacy*) et acceptable(s) (*acceptability*), compte tenu du rapport entre hétéroglossie et conventions littéraires institutionnalisées dans la culture cible.

En ce sens, la question de la traduction-réaccentuation touche, aussi, au débat sur les ‘universels de traduction’¹⁹. En effet, parmi les conventions, « normes » ou « lois » implicites de la traduction figure une attitude particulière au regard de la langue et de la variété stylistique et sociolinguistique. D’après les spécialistes en la matière, celle-ci est simplifiée, unifiée, rendue plus conventionnelle²⁰, standardisée, normalisée, bref adaptée à un répertoire de possibilités institutionnalisés dans la culture cible²¹. En clair, et pour renouer avec

17. Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », *op. cit.*, p. 232 ; je souligne.

18. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 188-189.

19. Mona Baker, « Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications », dans Mona Baker et al. (dir.), *Text and Technology : In Honour of John Sinclair*, Amsterdam/Philadelphie, Benjamins, 1993 ; Sara Laviosa, « Universals of translation », dans Mona Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres/New York, Routledge, 2001, p. 288-291 ; Anna Mauranen, « Universal Tendencies in Translation », dans Gunilla Anderman et Margaret Rogers (dir.), *Incorporating Corpora. The Linguist and the Translator*, Clevedon, Multilingual Matters, 2007, p. 32-48.

20. Mona Baker, « Corpus Linguistics and Translation Studies... », *op. cit.*, p. 243-245.

21. Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, Londres/New York, Benjamins, 1995, p. 267-268.

Bakhtine, la traduction conventionnalise : elle réalise une réaccentuation suivant les impératifs conventionnels et institutionnalisés de la première ligne stylistique et du 'beau style' littéraire.

Réaccentuation, retraduction et redialogisation

Si cette hypothèse tient la route, dans une mesure plus ou moins importante, pour de nombreuses traductions, il ne semblerait pas, en revanche, qu'elle s'applique sans problème aux retraductions. D'après l'« hypothèse de la retraduction » précitée, du moins, ce seraient plutôt les premières traductions qui, confrontées à l'altérité linguistique et culturelle d'un texte encore inconnu dans le contexte cible, ont tendance à adapter le texte aux conventions qui y sont en vigueur, à être 'ciblistes', bref à 'domestiquer' le texte²² en le conventionnalisant. Or les retraducteurs adoptent une attitude différente : comme la retraduction n'advient que lorsque le texte en question est déjà un classique dans la culture cible – sinon, il ne serait pas retraduit – ils n'ont plus besoin de faciliter son intégration. Ils peuvent donc 'restaurer' le texte avec plus d'attention et de richesse, stylistique notamment. Dès lors, les retraductions seraient davantage 'sourcières', plus 'fidèles', plus 'proches' de l'œuvre originale.

Claire par sa structure dichotomique et alléchante par son idéologie d'un progrès inhérent au processus historique de la traduction, cette hypothèse ne va pas, cependant, sans problèmes méthodologiques. D'abord, derrière les métaphores de 'fidélité' ou de 'proximité' se profile une incertitude critique importante : que veut dire exactement 'plus proche' du texte source, comment et, plus encore, pour qui ? En effet, dire qu'une retraduction, plus récente et donc plus proche de nous, est 'plus proche' du texte source, n'est-ce pas risquer de faire la parenthèse sur l'historicité de la traduction, en projetant nos propres conventions sur des traductions et des contextes du passé ? Ensuite, certains cas de figure se prêtent mal à cette conceptualisation dichotomique du changement historique. *Primo*, il arrive (et c'est le cas pour Laclos en néerlandais) qu'une première traduction n'est réalisée que lorsque le texte traduit a déjà le statut de classique dans le contexte cible. *Secundo*, comment penser à partir de cette double dichotomie (première traduction *versus* retraduction ; cibliste *versus* sourcière) les cas, tout à fait fréquents, où il existe plusieurs retraductions successives dans la même langue²³ ? Enfin, que faire des cas où plusieurs retraductions paraissent (quasi) simultanément²⁴ ?

Le concept de réaccentuation offre une réponse plus satisfaisante à ces questions de contexte et de 'proximité' que pose la retraduction des classiques. D'une part, la question du contexte et en particulier la dichotomie de la source et de la cible doit être approchée avec

22. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 2004.

23. Voir par exemple Kris Peeters, Guillermo Sanz Gallego et Monica Paulis, « Retranslation as Re-dialogizing Re-accentuation », dans Slav Gratchev et Howard Mancing (dir.), *The Art of Translation in Light of Bakhtin's Theory of Re-accentuation*, Bloomsbury, à paraître, sur les 6 traductions françaises, 6 allemandes, 7 espagnoles, voire 14 italiennes de *Dubliners*.

24. Piet Van Poucke, « The effect of previous translations on retranslation », *Transcultural*, vol. 12, n° 1, 2020, p. 10-25.

précaution. Dans le cas de retraductions, une ou plusieurs traductions antérieures du même texte font déjà partie du contexte cible et les retraducteurs ne l'ignorent généralement pas²⁵. En conséquence, leur dialogue avec le texte source se réalise, aussi, à travers un dialogue avec des textes cibles antérieurs, de sorte que la dichotomie de la source et de la cible est, au moins partiellement, dysfonctionnelle. Avec un peu de mauvaise volonté, il faudrait dire alors que les retraductions ne sont pas plus 'sourcières', mais plus 'à-la-fois-ciblistes-et-sourcières' ou peut-être 'sourcières-à-travers-ciblistes'. Mieux vaut, cependant, se débarrasser de cet amphigouri de la source et de la cible, et dire que les retraductions réaccentuent le texte qui est traduit, tout en réaccentuant aussi les traductions antérieures qui avaient elles-mêmes déjà réaccentué le même texte (source), dans le même contexte (cible). Bref, alors que les traductions des classiques sont des réaccentuations (complexes, comme nous l'avons vu), les retraductions sont des réaccentuations complexes *au second degré*. Elles revisitent le rapport dialogique entre textes et contextes sources et cibles, non pas en privilégiant l'un ou l'autre de ces pôles, mais en réaccentuant le rapport entre les deux, par une redialogisation de la source et de la cible – c'est-à-dire par une négociation dialogique renouvelée entre le matériel linguistique et littéraire du texte source et la manière dont ce matériel avait été mis en forme dans les traductions antérieures²⁶.

C'est pourquoi, d'autre part, la question de la 'proximité' (ou 'fidélité') est au cœur même du processus de la réaccentuation : ce qui est réaccentué de traduction en traduction, c'est le contenu donné à cette notion, dans le contexte de réception. C'est donc la 'fidélité' même qui évolue au gré de réaccentuations successives, suivant que le rapport entre adéquation et acceptabilité²⁷ est, de traduction en retraduction, réitéré, renouvelé, remanié, bouleversé, etc., suite à des processus de conventionnalisation (se rapportant à la « première ligne stylistique » du roman) et de redialogisation (afférents à la « seconde ligne stylistique »). Bref, la notion de 'fidélité' ou de 'proximité', loin d'être un critère objectif pour décrire une évolution (les premières traductions ne seraient pas encore fidèles, les retraductions si), est l'objet même qui évolue et qu'il s'agit d'étudier : la question n'est pas de savoir si les retraductions sont, ou ne sont pas, plus 'proches' du texte source, mais d'étudier comment et dans quelle mesure la retraduction réaccentue le contenu que les traducteurs antérieurs avaient donné à cette 'proximité'.

Dans les pages qui suivent, nous étudierons comment ce processus de réaccentuation par la retraduction s'est déroulé dans le cas des traductions néerlandaises des *Liaisons dangereuses*.

25. Kaisa Koskinen et Outi Paloposki, « Retranslation », *op. cit.*

26. S'il est de règle de ne considérer comme retraduction que les traductions de textes dont il existe une traduction antérieure *dans la même langue*, Vitor Alevato do Amaral (« Broadening the notion of retranslation », *Cadernos de Tradução*, vol. 39, n° 1, p. 239-259) a récemment plaidé en faveur d'un élargissement de la notion de 'retraduction' pour qu'elle inclue toute traduction antérieure, dans *toutes les langues* (à condition, bien entendu, que le retraducteur concerné soit capable de lire la ou les langues concernée(s)).

27. Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies...*, *op. cit.*

Laclos, à quatre reprises

Le roman de Laclos a été traduit en néerlandais quatre fois. La première traduction date de 1954²⁸ et est l'œuvre d'un poète et traducteur réputé, Adriaan Morriën²⁹. Publiée par une grande maison d'édition, De Arbeiderspers, elle fut rééditée onze fois jusqu'en 2012, y compris en poche et dans des collections grand public³⁰. La seconde traduction, de Renée de Jong-Belinfante, parut en 1966 chez un petit éditeur, Veen (Utrecht et Amsterdam), et ne connut qu'une seule réédition, en 1989³¹. La troisième traduction est aujourd'hui (quasi) introuvable. De la main de Frans van Oldenburg Ermke³², elle fut publiée en 1972, dans la collection hors commerce « NBC klassieken » [Classiques NBC], réservée aux abonnés du Nederlandse Boekenclub [Club des Livres néerlandais]. La première traduction, ainsi, ne subit quasi aucune concurrence et demeurerait la traduction classique pendant plus de soixante ans. Jusqu'à ce qu'en 2017, De Arbeiderspers publie la dernière traduction en date, de Martin de Haan, traducteur chevronné de Diderot, Vauvenargues, Proust, Kundera, Houellebecq, Echenoz, parmi d'autres. Saluée dans la presse, elle valut au traducteur le prix annuel de traduction de la seule revue de traductologie en néerlandais, *Filter*.

Comme nous étudions un processus historique, nous focaliserons notre analyse sur deux éléments qui contribuent grandement à l'historicité spécifique du texte de Laclos. D'une part, nous nous concentrerons sur le titre et la scénographie particuliers du roman, typiques du XVIII^e siècle³³. D'autre part, nous étudierons les conventions sociolinguistiques, observées ou transgressées par les personnages épistoliers et la variété stylistique qui en découle. Ces aspects figurent parmi les éléments du texte les plus 'éloignés' de nous ; aussi s'agit-il des aspects les plus susceptibles d'être réaccentués dans les traductions successives.

Titre du roman et scénographie : questions de réaccentuation éditoriale

Comment traduire « les liaisons dangereuses » dès lors qu'une « liaison » n'est plus aujourd'hui ce qu'elle était au XVIII^e siècle ? Pour rappel, à l'époque, une « liaison » n'implique pas l'amour et certainement pas l'amour physique³⁴. Les trois premiers traducteurs (ou éditeurs, car impossible de savoir qui a pris la décision) optent pour :

28. Nous n'avons pas trouvé de traduction néerlandaise avant cette date. Jusqu'aux années 1960, les amateurs de littérature française en Flandre et aux Pays-Bas avaient fait leurs études en français ; une traduction néerlandaise était pour ainsi dire superflue, ou trop peu lucrative.

29. Poète, essayiste, critique et professeur de littérature française à Amsterdam, co-fondateur du Fonds pour les Lettres néerlandais, Morriën gagnerait en 1962 le prestigieux prix Martinus Nijhoff pour ses traductions du français.

30. De Arbeiderspers, 1954, 1957, 1980, 1989, 2002 ; De Bezige Bij, 1969 ; Het Spectrum (« Prisma Klassieken »), 1980 ; Muntinga (« Rainbow Pockets »), 2004 ; séries hors commerce « Verboden boeken » [Livres proscrits] des quotidiens *De Morgen* (2003), *Het Parool* (2005) et *De Volkskrant* (2012).

31. Au moment, donc, où venait de sortir le long-métrage à succès de Stephen Frears.

32. Nom de plume de Franciscus Bruncklaus, écrivain néerlandais prolifique mais sans succès.

33. Par scénographie, Maingueneau (*Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993) désigne l'inscription, dans l'énoncé, de la situation d'énonciation qui légitime son existence.

34. Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1798 (cinquième édition) la définit comme « l'attachement, l'union entre personnes » en ajoutant « soit par amitié, soit par intérêt », voir www.dictionnaire-academie.fr.

Gevaarlijk spel met de liefde [Jeu dangereux avec l'amour] (Morriën³⁵)

Gevaarlijke liefde [Amour dangereux] (de Jong-Belifante³⁶)

Gevaarlijke hartstochten [Passions dangereuses] (Van Oldenburg Ermke³⁷)

Aucun de ces titres ne rend 'le sens de l'original' – phénomène plus fréquent qu'on ne penserait, à vrai dire – ni ne constitue d'ailleurs une option plus 'sourcière' comparé aux traductions antérieures. Si le danger est bien présent, la difficulté de traduire « liaisons » a donné lieu à une réaccentuation qui est systématique. Les « liaisons » de Laclos, relations sociales ou cercles que l'on fréquente, sont devenues des relations amoureuses (M et DJB), voire passionnelles (VOE). Ce qui se précise d'ailleurs avec les illustrations, là où il y en a : Morriën (dans les éditions de 1980 et 1989) et De Jong-Belifante sont illustrés en couverture de gravures pornographiques du XVIII^e et le texte de Van Oldenburg Ermke est agrémenté de quinze dessins modernes de Cees Bantzing, où l'on voit les protagonistes poitrine dénudée, y compris Cécile alors qu'elle est encore tout innocente (à hauteur de la lettre 15), voire la prude Tourvel ! De cette manière, le roman de Laclos est réaccentué – et son interprétation est orientée – dans le sens du lieu commun qui présente les *Liaisons* comme un livre dépravé, d'amours scandaleuses. Ce lieu commun est renouvelé, dans *Gevaarlijke hartstochten* (VOE) surtout et non sans prétentions commerciales, dans une interprétation érotique post-68 du libertinage, devenu ardeur passionnelle et conquête facile, là où le couple infernal Merteuil / Valmont cherche précisément à dominer les obstacles et la passion et à perdre tous ceux qui sont assez naïfs pour y croire.

Mais il y a, à propos du titre de Laclos, une observation plus intéressante à faire. À sa parution en avril 1782, le roman portait un sous-titre :

LES LIAISONS DANGEREUSES, | OU | LETTRES | Recueillies dans une Société, & publiées | pour l'instruction de quelques autres. | Par M. C..... DE L...

La page de titre originale des *Liaisons* ne contient donc pas, ou pas à proprement parler, de nom d'auteur³⁸. L'*auctoritas* du texte n'est pas revendiquée mais transmise à un éditeur qui a

-
35. Pierre Choderlos de Laclos, *Gevaarlijk spel met de liefde*, trad. Adriaan Morriën, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1989 [1954] (dorénavant M). La traduction de Morriën a été rééditée jusqu'en 2012. Les rééditions les plus récentes, dans les collections « Rainbow pockets » et « Verboden boeken » portent le titre original en français, sans doute sous l'influence du succès du long-métrage éponyme de Stephen Frears (sorti en 1989). Dans son blog, De Haan qualifie la non-traduction du titre de « zwaktebod » (signe de faiblesse). Voir Martin de Haan, « Riskante relaties: de spagaat », www.hofhaan.nl, 15 novembre 2017.
36. Pierre Choderlos de Laclos, *Gevaarlijke liefde*, trad. Renée de Jong-Belifante, Utrecht/Amsterdam, Veen, 1969 (dorénavant DJB).
37. Pierre Choderlos de Laclos, *Gevaarlijke hartstochten*, trad. Frans van Oldenburg Ermke, La Haye/Anvers, Nederlandse Boekenclub, s.d. [1974] (dorénavant VOE).
38. Dans son édition en Pléiade, Laurent Versini opte même pour une page de titre complètement anonyme. La page de titre de l'édition originale est reproduite sur www.gutenberg.org.

prétendument « publi[é] » – c'est-à-dire, dans l'acception d'époque, rendues publiques³⁹ – les lettres, qui la transmet à son tour à un rédacteur qui les a « [r]ecueillies », après que les personnages les ont prétendument écrites. Cette « mort de l'auteur » est un topos dans le roman du XVIII^e siècle⁴⁰, qui va de pair avec la création de préfaces et avertissements censés expliquer les origines du texte prétendument non-fictif. C'est ce qu'on trouve, aussi, chez Laclos : à cette page de titre succèdent un « Avertissement de l'éditeur » et une « Préface du rédacteur ». Or le premier exprime le soupçon que tout cela n'est probablement qu'un roman quoi qu'en prétende le rédacteur, et court-circuite ainsi la « préface » de celui-ci qui suit. Bref, déclarer, au XVIII^e siècle, que le roman n'est pas un roman donne lieu à un « roman du roman⁴¹ », à une métafiction préfacielle racontant la genèse du texte, qui est typique, précisément, du roman, de sorte que personne n'était dupe de ce genre de mystification. La multiplication des instances de production crée, en l'occurrence, une scénographie instable dans laquelle les trois éléments précités – titre, sous-titre compris ; avertissement ; préface – se déstabilisent mutuellement⁴².

Dans les premières traductions, cet ensemble scénographique a été réaccentué suivant ce qui a paru aux traducteurs et à leurs éditeurs acceptable (conventionnel) dans la culture cible. Morriën et/ou son éditeur, ainsi, enlèvent le sous-titre de Laclos pour adapter la page de titre aux conventions éditoriales de la seconde moitié du XX^e siècle⁴³ : auteur, titre, maison d'édition. Du coup, le lecteur néerlandophone, qui n'est pas forcément familier de la scénographie typique du roman français du XVIII^e⁴⁴, tombe *illico* sur un « *Voorwoord van de uitgever* » [Préface de l'éditeur] dont il pourra bien croire qu'il s'agit de l'éditeur *réel* (fût-ce celui de 1782) d'autant que l'anonymat qui donne sens à la métafiction scénographique a disparu puisque le nom de l'auteur est mentionné en couverture et sur la page de titre. Il en va de même dans la deuxième traduction (DJB). Van Oldenburg Ermke pour sa part opte pour une solution plus radicale, mais qui n'est peut-être pas plus illogique : le texte est complètement adapté aux conventions éditoriales du XX^e siècle (et à la feuille de style de la collection « NBC klassieken ») ; on n'y trouve donc ni sous-titre, ni avertissement, ni préface.

39. Cf. « PUBLIER, verb. act. Rendre public et notoire. », *Dictionnaire de l'Académie*, 1798. Voir www.dictionnaire-academie.fr.

40. Jan Herman, Paul Pelckmans et Mladen Kozul (dir.), *Préfaces romanesques*, Louvain/Paris, Peeters, 2004 ; Jan Herman et Kris Peeters, « L'auteur et la scénographie de la mort. Figures et fonctions d'auteurs dans le roman au XVIII^e siècle », dans Virginie Minet-Mahy, Claude Thiry et Tania Van Hemelryck (dir.), *Fonctions et Figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine, Les Lettres romanes*, hors-série, 2005, p. 141-166.

41. Laurent Versini, « Préface », dans Pierre Choderlos de Laclos, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. XII.

42. Pour une analyse plus approfondie de la scénographie des *Liaisons*, voir Kris Peeters, « Reconnaissance et scénographie du traducteur dans les traductions néerlandaises de Laclos », dans Nathalie Kremer, Kris Peeters et Beatrijs Vanacker (dir.), *La reconnaissance littéraire. Hommages à Jan Herman*. Louvain/Paris, Peeters, à paraître.

43. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 27-30.

44. Comme les amateurs de littérature française dans les années 1950 lisaient couramment en français, le lecteur néerlandophone d'époque est presque par définition novice dans le domaine.

Ce n'est pas là l'option que préfère le dernier traducteur néerlandais du roman : De Haan est le premier à traduire complètement le titre et le sous-titre de Laclos. Et il fait même plus :

RISKANTE RELATIES | OF | BRIEVEN | verzameld in bepaalde kring | en tot lering van enkele andere | openbaar gemaakt door monsieur C*** DE L*** || vertaald uit het Frans door | Martin de Haan⁴⁵

En plus de traduire le titre complet – et de restituer l'idée de « liaisons », tout en respectant l'acception historique des mots, voire la typographie⁴⁶ – De Haan *complète* le sous-titre original en rajoutant que les lettres ont été « traduites du français par Martin de Haan ». C'est non seulement assurer au traducteur réel une visibilité sur la page de titre fort rare dans le domaine néerlandophone⁴⁷, mais aussi intervenir dans la scénographie même du roman. En effet, aux instances (soi-disant) productrices du texte (rédacteur, éditeur, « C*** de L*** » pour lequel De Haan recourt aux astérisques si typiques de la mort de l'auteur au XVIII^e) s'ajoute le traducteur, instance (réellement) productrice du texte néerlandais. Certes, cela peut choquer, car c'est loin d'être conventionnel. Toujours est-il que le traducteur ne fait que rajouter au jeu déstabilisateur de la métafiction et d'une manière qui n'est peut-être pas sans logique. En effet, si l'on accepte le jeu de la mystification et donc l'idée que les lettres relèvent des personnages et parviennent au lecteur par l'intermédiaire d'un rédacteur puis d'un éditeur, comment expliquer qu'on les trouve en néerlandais, si ce n'est que grâce à un relais supplémentaire, celui du traducteur⁴⁸ ?

Ces choix éditoriaux constituent une réaccentuation importante du roman, comme, aussi, des titres néerlandais précédents⁴⁹. Celle-ci redéfinit la notion de 'fidélité' au regard des traductions antérieures, qui avaient conventionnalisé la page de titre du roman et l'interprétation donnée au titre de Laclos. De Haan par contre fait preuve d'une stratégie de présentation éditoriale clairement historisante – par sa traduction du sous-titre complet, par son rendu des termes dans leur acception d'époque, par sa volonté de mimer les conventions typographiques du XVIII^e siècle. Or, c'est précisément par-là qu'il innove aussi et qu'il brise les conventions en matière de scénographie du roman et de visibilité du traducteur. Cette double volonté de moderniser tout en historisant se retrouve aussi sur le plan des stratégies de

45. Pierre Choderlos de Laclos, *Riskante relaties*, trad. Martin de Haan, Amsterdam/Anvers, De Arbeiderspers, 2017 (dorénavant DH).

46. Dans son blog, qu'il nous est malheureusement impossible de commenter dans l'espace limité de cet article, le traducteur explique amplement ses choix, notamment le titre, l'illustration, les notes, le choix du vouvoiement ou du tutoiement, etc., tout en critiquant les traductions antérieures. Voir www.hofhaan.nl.

47. Dans ce contexte, il n'est pas sans importance de faire remarquer que De Haan, ancien président, de 2007 à 2015, du Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires, est un des principaux acteurs de la lutte pour une meilleure visibilité du traducteur littéraire. Voir, par exemple, le plaidoyer *Overigens schitterend vertaald* [D'ailleurs brillamment traduit] qu'il a écrit en 2008 de concert avec son frère d'armes en traduction littéraire, Rokus Hofstede (voir www.vertaalpleidooi.nl).

48. Celui-ci est présent, d'ailleurs, dans des notes de bas de page signées « MdH », accolées aux notes originales (du prétendu rédacteur) signalées « CdL », ainsi que dans une postface en fin de volume.

49. Polémique ouverte même, dans le blog du traducteur. Voir www.hofhaan.nl.

traduction déployées dans le texte même, en particulier là où il question de conventions sociolinguistiques.

Titres de noblesse et conventions : questions de stratégie de traduction

La variété stylistique du roman polyphonique de Laclos n'est plus à démontrer⁵⁰. C'est que les sept personnages épistoliers témoignent d'attitudes différentes au regard des conventions sociales et sociolinguistiques qui gouvernent le beau monde : Cécile les ignore encore, Mme de Volanges les suit désespérément, Danceny reproduit les clichés du sentimentalisme pathétique à la Rousseau, Tourvel adopte les conventions du discours religieux. Quant aux libertins, leur arme, c'est le paraître. Aussi sont-ils des caméléons stylistiques qui s'adaptent aux destinataires et imitent, parodient ou bravent selon les cas les conventions sociolinguistiques, avec autant d'audace dans la langue que dans leurs entreprises de séduction. À défaut de narrateur, toute la psychologie des personnages, tout le drame des passions, se trouvent dans les styles des épistoliers.

Les premiers traducteurs néerlandais ont, dans l'ensemble, adapté le roman aux conventions sociolinguistiques de la culture d'arrivée. Morriën, par exemple, traduit les titres de noblesse et adapte l'orthographe de la particule noble à la capitalisation conventionnelle des noms de famille en néerlandais⁵¹ – on trouve donc « burggraaf De Valmont », « markiezin De Merteuil », etc. De Jong-Belinfante fait de même, mais capitalise les titres de noblesse traduits, ce qui permet d'écrire la particule noble en minuscules – soit « Burggraaf de Valmont », etc. Van Oldenburg Ermke va plus loin encore dans la volonté de traduire : son texte donne « burggraaf van Valmont », « markiezin van Merteuil », etc. De Haan est le premier traducteur néerlandophone à exotiser les titres de noblesse, que le lecteur trouve donc en français (« vicomte de Valmont », « présidente de Tourvel », etc.) ; après tout, les personnages du roman sont bien français. Du reste, ajoute le traducteur dans sa postface, c'est une manière de souligner l'importance des conventions et des bienséances, à l'époque en général et dans ce roman en particulier.

À propos de madame de Tourvel, une remarque s'impose. Dans le texte de Laclos, par deux occasions, significatives, la Présidente, qui en épouse de magistrat n'appartient qu'à la noblesse de robe, n'a pas droit à la particule noble : dans la lettre 4, Valmont expose à la marquise son projet de séduire « la Présidente Tourvel ». Elle lui répond avec sarcasme (lettre 5) : « Vous, avoir la Présidente Tourvel⁵² ! ». Voici comment les traducteurs rendent cette dernière phrase :

50. Vivian Mylne, « Le parler des personnages dans *Les Liaisons dangereuses* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 82, n° 4, 1982, p. 575-587 ; Henri Coulet, « Le style imitatif dans le roman épistolaire français des siècles classiques », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 85, n° 1, 1985, p. 3-17.

51. En néerlandais, les noms de famille, communs, en deux mots commençant par « de » ou « den », s'écrivent avec une minuscule lorsque le prénom précède, mais prennent la majuscule en l'absence du prénom, afin d'éviter toute confusion avec l'article défini « de ».

52. Pierre Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, dans *Œuvres complètes*, éd. Laurent Versini, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 17 et 18 (dorénavant CL). Toutes les citations des

Je hebt het op de vrouw van president Tourvel gemunt? [Tu prends pour cible l'épouse du président Tourvel ?] (M, p. 22)

Jij, jij wilt de presidentsvrouw Tourvel hebben? [Toi, tu veux avoir l'épouse de président Tourvel ?] (DJB, p. 17)

U wilt de presidente Tourvel hebben? [Vous voulez avoir la présidente Tourvel ?] (VOE, p. 14.)

Jij wilt presidente Tourvel hebben? [Tu veux avoir la présidente Tourvel ?] (DH, p. 26)

De traduction en traduction se trace ici un trajet de l'explicitation à l'hétéroglossie. Morriën explicite le plus : la présidente est dite « l'épouse du président » et l'« avoir » devient la « prendre pour cible ». De Jong-Belinfante n'explicité plus cette dernière notion mais oralise le texte par la répétition du pronom sujet et rend « présidente » par « presidentsvrouw » [épouse de président]. Van Oldenburg Ermke et De Haan, enfin, optent pour une stratégie davantage exotisante : le premier n'explicité plus, mais conventionnalise la graphie de « presidente » (sans accent). De Haan exotise encore plus en adoptant le mot français (hétéroglossie, donc) « présidente » (avec accent).

Ce trajet est traversé d'une autre question liée là encore aux conventions sociolinguistiques. Il s'agit du vouvoiement et du tutoiement, dont la distribution sociolinguistique n'est pas la même en néerlandais comparé au français, et certainement pas la même aux ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles en comparaison du ^{xviii}^e siècle. Dans le roman de Laclos, tous les personnages se vouvoient comme le demandent les bienséances. Or ce vouvoiement général fait ressortir avec d'autant plus de clarté quelques exceptions, de natures diverses : les lettres naïves de Cécile à son amie Sophie au début du roman ; puis, au moment où éclate le drame, le billet de rupture avec madame de Tourvel que la marquise suggère à Valmont (lettre 141) et dont le tutoiement est d'une condescendance tout à fait choquante ; deux lettres d'amour pathétiques de Danceny à la marquise devenue son amante (lettres 148 et 150) ; et la lettre d'adieu de la présidente à Valmont, écrite dans un délire fiévreux dû à l'« ignominie » de son sort (lettre 161).

Les traducteurs néerlandais ont développé des stratégies diverses à cet égard. Morriën respecte en général le vouvoiement et le tutoiement, sauf dans la correspondance entre le vicomte et la marquise qui, en néerlandais, se tutoient en signe de connivence. Il respecte aussi le tutoiement d'exception dans les derniers échanges entre Valmont et madame de Tourvel et dans les lettres de Danceny à la marquise, mais en minimalise l'impact, par exemple dans la lettre 148 : « Ô vous que j'aime ! ô toi que j'adore ! ô vous qui avez commencé mon bonheur ! ô toi qui l'as comblé ! » (CL, p. 339). Là où le bien pathétique Danceny construit un parallélisme rhétorique sur l'opposition entre la marquise amie aimée (« vous ») devenue amante adorée (« toi »), Morriën ne conserve qu'un seul « Jij » [Tu] et amalgame les deux qualités que Danceny reconnaît à sa bien-aimée, de sorte que le parallélisme disparaît au

Liaisons dangereuses sont prises dans cette édition. Versini (p. 1179) signale que le « de » a été biffé dans le manuscrit autographe de la lettre 5. L'omission a donc été intentionnelle de la part de Laclos.

profit d'une atténuation du pathos, que le traducteur a sans doute jugé indigeste pour le lecteur néerlandophone :

O liefste! O aanbiddelijke vriendin! Jij hebt mij gelukkig gemaakt, onuitsprekelijk gelukkig! [Ô chérie !
Ô adorable amie ! Tu m'as rendu heureux, inexprimablement heureux !] (M, p. 349)

De Jong-Belinfante – qui suit Morriën en matière de vouvoiement et de tutoiement – souligne encore plus le parallélisme par une répétition des pronoms et rajoute des points d'exclamation supplémentaires qui accentuent encore le pathos, de sorte que Danceny n'est pas loin du franchement ridicule :

O u die ik liefheb! o jij die ik aanbid! o u! met u is mijn geluk begonnen! o jij! jij hebt de maat van mijn geluk volgemaakt! [Ô vous que j'aime ! ô toi que j'adore ! ô vous ! vous qui avez commencé mon bonheur ! ô toi ! toi qui as comblé la mesure de mon bonheur !] (DJB, p. 330)

Van Oldenburg Ermke, en troisième lieu, opte pour le vouvoiement dans les lettres que s'échangent Merteuil et Valmont, et réserve le tutoiement à Cécile et à la lettre de rupture (mais, étrangement, non pas à la réponse de madame de Tourvel⁵³). Dans le passage que nous examinons, cependant, une troisième forme du pronom est introduite, à savoir « gij », qui est à cheval entre le vouvoiement et le tutoiement et constitue une rupture de style (puisque Danceny n'utilise cette forme nulle part ailleurs). Celle-ci imprime au texte, qui respecte le parallélisme précité, une tonalité soit informelle (pour le lecteur néerlandophone belge), soit archaïque (pour le lecteur néerlandais)⁵⁴ :

O, u die ik bemin! O, gij die ik aanbid! O, u met wie mijn geluk begint! O, gij die het hebt voltooid! [Ô, vous que j'aime ! Ô, vous/toi que j'adore ! Ô, vous avec qui mon bonheur commence ! Ô, vous/toi qui l'avez/as complété !] (VOE, p. 351)

De Haan donne ceci :

U van wie ik houd, jij die ik aanbid! U die mijn geluk hebt ontsloten, jij die het compleet hebt gemaakt!
[Vous que j'aime, toi que j'adore ! Vous qui avez desserré mon bonheur, toi qui l'as rendu complet !]
(DH, p. 401)

Contrairement aux traducteurs antérieurs, qui ont soit mitigé le pathos en détruisant le parallélisme (Morriën), soit gardé le parallélisme en rajoutant au pathos (De Jong-Belinfante) ou en créant une rupture de style (Van Oldenburg Ermke), De Haan conserve le parallélisme

53. Pourtant, la présidente recourt, de manière fort significative, au tutoiement au début de sa lettre (« Être cruel et malfaisant, ne te lasserai-tu point de me persécuter ? », CL, p. 361) pour passer au vouvoiement vers la fin, là où elle fait ses adieux (« Pourquoi me persécutez-vous ? que pouvez-vous encore avoir à me dire ? [...] N'attendez plus rien de moi. Adieu, Monsieur », CL, p. 362).

54. En Belgique néerlandophone, le pronom « gij » est conventionnel mais plutôt oral, et s'utilise dans des contextes tant formels qu'informels. Aux Pays-Bas par contre, il est rare et possède une tonalité archaïque voire provinciale que l'on associe avec le néerlandais de Belgique.

du « vous » et du « toi » tout en mitigeant quelque peu le pathos afin d'éviter que Danceny ne paraisse ridicule⁵⁵, puisque ses quatre exclamations courtes sont réunies en deux phrases plus longues réalisant l'économie de deux points d'exclamation.

De manière plus générale, De Haan *utilise* le vouvoiement et le tutoiement plus que les traducteurs antérieurs. En effet, là où Morriën et De Jong-Belinfante appliquent le tutoiement dans les lettres que s'envoient les roués et le vouvoiement dans les autres (sauf les exceptions précitées), tandis que Van Oldenburg Ermke n'utilise, à l'exception de la lettre 148 précitée et de la lettre de rupture 161, que le vouvoiement, De Haan transforme le pronom personnel en néerlandais en un instrument stylistique de caractérisation des personnages. Les premières lettres que s'échangent Danceny et Cécile, par exemple, pratiquent le vouvoiement de convention (lettres 17, 19, 28), y compris lorsqu'ils se déclarent mutuellement leur amour (lettres 30 et 31), mais à partir de la lettre 46, Danceny, désespéré du comportement froid de Cécile qui a appris qu'elle est promise en noces à Gercourt, oublie les convenances et passe à un tutoiement désespéré, qui sera d'ailleurs aussitôt miroité par Cécile tout aussi désespérée. De manière comparable, dans la traduction de De Haan, Cécile vouvoie la marquise mais celle-ci tutoie sa jeune pupille, ou encore Danceny vouvoie le vicomte (lettre 60) mais les deux passent à un tutoiement mutuel de (prétendue) complicité dans les lettres 89/92 et 155/157. Au moment, par contre, où Danceny, au fait des manigances du vicomte, le provoque en duel (lettre 162), il passe de nouveau au vouvoiement. De Haan, en bref, installe au centre du texte néerlandais, un système de caractérisation stylistique des personnages, par la modernisation et l'hétéroglossie des pronoms personnels.

L'hétéroglossie est en effet sous la plume de De Haan un moyen privilégié par lequel il reconstruit en néerlandais du XXI^e siècle le système hétéroglossique de Laclos qui employait d'autres instruments, plus subtils pour le lecteur du XXI^e siècle, afin de créer un effet comparable. Cette hétéroglossie opère dans deux sens opposés : d'une part, De Haan, contrairement aux traducteurs précédents, réaccentue le matériel du texte source au moyen d'exotisations et d'historisations qui soulignent l'importance des conventions sociolinguistiques ou de leur transgression dans l'intrigue de Laclos. Ainsi, comme nous l'avons vu, De Haan restitue la page de titre du roman et respecte scrupuleusement les acceptions d'époque de certaines expressions (« liaisons », ou « lettres publiées etc. »). Il conserve les titres de noblesse mais aussi certaines formules de clôture en un français hétéroglossique qui en souligne la désinvolture – par exemple, « Adieu », en clôture de la célèbre lettre 81, ou de la dernière lettre de la marquise au vicomte (lettre 159), là où Morriën traduit par « Vaarwel ». Un autre exemple est le bien cavalier « sans rancune » qui clôture la lettre 4 de Valmont dans laquelle il signifie à la marquise son refus de suivre ses ordres. Morriën avait traduit cette formule littéralement par « zonder wrok » mais perdait ainsi sa charge ironique ; Van Oldenburg Ermke explicitait au point de devenir apologétique : « Wil me niets kwalijk nemen » [Veuillez tout me pardonner (littéralement : ne rien me reprocher)]. De même, dans la traduction de De Haan, on trouve çà et là, dans les échanges entre les roués, des mots français (en

55. Comme il le précise dans sa postface (DH, p. 465).

romain, donc entièrement intégrés au néerlandais) qui impriment à la traduction une certaine couleur locale historique, par exemple « esprit » (lettre 81, p. 205), « souper » (lettre 113, p. 308) ou « le tout Paris » (lettre 125, p. 351).

D'autre part, cependant, De Haan recourt aussi à un lexique résolument moderne afin de souligner la transgression des conventions par un des personnages. Sous la plume néerlandaise de la marquise, l'« abandon humiliant » qui menace les femmes face au danger de « l'éclat » d'une affaire divulguée, est rendu par un terme étonnamment moderne mais dont l'effronterie correspond bien au caractère de cette profession de foi, c'est-à-dire « dumpen » [larguer] :

heureuses encore, si dans votre légèreté, préférant le mystère à l'éclat, vous vous contentez d'un abandon humiliant, et ne faites pas de l'idole de la veille la victime du lendemain ! (lettre 81, CL, p. 169)

Wij vrouwen mogen al blij zijn als jullie ons in je lichtzinnigheid gewoon dumpen en genoeg nemen met een stille vernedering in plaats van er ruchtbaarheid aan te geven en van het idool van gisteren het slachtoffer van morgen te maken! [Nous femmes pouvons déjà être contentes si dans votre légèreté vous nous larguez simplement et vous vous contentez d'une humiliation silencieuse au lieu de le divulguer et de transformer l'idole d'hier en la victime de demain!] (DH, p. 205)

De manière comparable, De Haan recourt à une expression moderne lorsque la marquise signifie à Valmont (lettre 127) qu'elle n'a aucune envie que celui-ci vienne réclamer sa récompense après avoir séduit la présidente, par une formule de clôture sarcastique de style familier, à savoir « Votre servante, Monsieur le Vicomte ». Là où les premiers traducteurs tombent dans le piège soit de la conventionnalisation, soit d'une traduction directe⁵⁶, De Haan, qui a vérifié l'expression dans le *Dictionnaire de l'Académie*⁵⁷ traduit par un équivalent sociolinguistique moderne en néerlandais, fort familier – certains diront trop moderne, trop familier – et connotant un refus catégorique : « U kunt de pot op, monsieur le vicomte » [Allez-vous faire foutre, monsieur le vicomte] (DH, p. 355).

Conclusion : le grand écart de la réaccentuation

Bref, la dernière traduction néerlandaise du roman de Laclos modernise autant qu'elle historise, exotise alors qu'elle naturalise, suit le texte de Laclos de près mais se permet des libertés importantes, dans une approche que le traducteur lui-même qualifie de « grand écart⁵⁸ ». Il semblerait, en effet, s'il nous est permis de continuer cette métaphore, que les deux jambes du dernier traducteur, l'une exotisante ou historisante et l'autre naturalisante ou modernisante, dessinent un mouvement que l'on ne saurait plus appeler ni 'sourcier' ni

56. Morriën conventionnalise en « Waarde burggraaf, ik heb de eer te zijn... » [Cher vicomte, j'ai l'honneur d'être...] (M, p 309) ; De Jong-Belinfante traduit par « Uw dienares, Vicomte » (DJB, p. 292) ; Van Oldenburg Ermke donne « Uw dienares, mijnheer de burggraaf » (VOE, p. 311).

57. Il le signale dans son blog : « Riskante relaties: de spagaat », *op.cit.* D'après le *Dictionnaire de l'Académie de 1798*, « Une femme dit, *Je suis votre servante*, pour dire, Je ne suis pas de votre avis, je ne saurois faire ce que vous désirez. Il est du style familier. » Voir www.dictionnaire-academie.fr.

58. Martin de Haan, « Riskante relaties: de spagaat », *op. cit.*

'cibliste'. Ce qu'on peut dire, toutefois, c'est qu'il en résulte un texte néerlandais qui montre, comme le texte de Laclos, mais par d'autres moyens, l'importance des conventions et se permet aussi, comme le texte de Laclos, de braver les conventions de sa propre époque, sociolinguistiques mais également éditoriales.

Ces moyens par lesquels le traducteur se rapporte aux conventions d'époque et d'aujourd'hui, concernent au premier abord l'hétéroglossie, bref la variété stylistique des moyens d'expression. Le lecteur de De Haan trouve – pour la première fois dans le domaine néerlandophone – un style à la fois historisant et résolument moderne, exotisant et naturalisant, le vouvoiement d'époque mêlé au tutoiement d'aujourd'hui, un respect historisant des conventions éditoriales du XVIII^e siècle accompagné d'une volonté de braver les conventions du XXI^e siècle en matière d'invisibilité du traducteur.

Cette hétéroglossie et ce 'grand écart' d'une modernisation historisante contribuent à une réaccentuation importante du roman de Laclos, qui redialogise le Laclos néerlandais qu'avaient montré les traductions antérieures. Là où Morriën recourt aux explicitations et aux conventionnalisations, stratégie à laquelle De Jong-Belinfante et Van Oldenburg Ermke n'apportent pas de grands changements, De Haan porte témoignage d'un regard différent sur les conventions propres au texte source et celles appartenant au contexte cible. C'est dire que la dernière traduction néerlandaise des *Liaisons* opère une réaccentuation importante que l'on peut décrire comme une redéfinition de la 'fidélité' ou de la 'proximité' au texte source. Loin de se plier aux conventions comme les traducteurs antérieurs, De Haan plie les conventions aux besoins de sa traduction et formule ainsi, de manière dialogique – c'est-à-dire en réponse, depuis un contexte historique, socio-idéologique, institutionnel-littéraire cible qui comprend les traductions antérieures, au matériel du texte source – une nouvelle réponse à la question du rapport entre l'adéquation et l'acceptabilité touryennes, dans le contexte de réception des *Liaisons dangereuses* en néerlandais. Voilà pourquoi cette réaccentuation au second degré est un événement important : s'écartant de la piste de la conventionnalisation pour redialogiser le matériel traduit en le confrontant à l'hétéroglossie propre au contexte de réception, la traduction de De Haan rapproche le Laclos néerlandais, non pas forcément du texte source comme le prétendraient les tenants de l'hypothèse de la retraduction, mais de la seconde ligne stylistique du roman, à laquelle le texte de Laclos en traduction néerlandaise emprunte un accent nouveau. Voilà pourquoi cette traduction redonne vie à l'un des grands classiques de la littérature française et mondiale.

Bibliographie

- ALEVATO DO AMARAL Vitor, « Broadening the notion of retranslation », *Cadernos de Tradução*, vol. 39, n° 1, 2019, p. 239-259. doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n1p239
- BAKER Mona, « Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications », dans Mona Baker et al. (dir.), *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Amsterdam/Philadelphie, Benjamins, 1993, p. 233-251.

- BAKHTINE Mikhaïl, « Du discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Seuil, 1978, p. 85-233.
- BERK ALBACHTEN Özlem et TAHIR GÜRÇAĞLAR Şehnaz (dir.), *Perspectives on Retranslation: Ideology, Paratext, Methods*, New York, Routledge, 2019.
- BERMAN Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 1-7. doi.org/10.4000/palimpsestes.596
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- CHESTERMAN Andrew, « A causal model for translation studies » dans Maeve Olohan (dir.), *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies*, Manchester, St. Jerome, 2000, p. 15-27.
- CHODERLOS DE LACLOS Pierre, *Les Liaisons dangereuses*, dans *Œuvres complètes*, éd. Laurent Versini, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.
- *Gevaarlijk spel met de liefde*, trad. Adriaan Morriën, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1989 [1954].
- *Gevaarlijke liefde*, trad. Renée de Jong-Belifante, Utrecht/Amsterdam, Veen, 1969.
- *Gevaarlijke hartstochten*, trad. Frans van Oldenburg-Ermke, La Haye/Anvers, Nederlandse Boekenclub, s.d. [1974].
- *Riskante relaties*, trad. Martin de Haan, Amsterdam/Anvers, De Arbeiderspers, 2017.
- COULET Henri, « Le style imitatif dans le roman épistolaire français des siècles classiques », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 85, n° 1, 1985, p. 3-17. www.jstor.org/stable/40529667
- DEANE-COX Sharon, *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*, Londres, Bloomsbury, 2014.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GRATCHEV Slav et MANCING Howard (dir.), *Don Quixote. The Re-accentuation of the World's Greatest Literary Hero*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2017.
- HAAN Martin de, « Riskante relaties: de spagaat », www.hofhaan.nl, 15 novembre 2017.
- HAAN Martin de et HOFSTEDE Rokus, *Overigens schitterend vertaald. Voor het behoud van een bloeiende vertaalcultuur*, 2008. À consulter sur www.vertaalpleidooi.nl.
- HERMAN Jan, PELCKMANS Paul et KOZUL Mladen (dir.), *Préfaces romanesques*, Louvain/Paris, Peeters, 2004.
- HERMAN Jan et PEETERS Kris, « L'auteur et la scénographie de la mort. Figures et fonctions d'auteurs dans le roman au XVIII^e siècle », dans Virginie Minet-Mahy, Claude Thiry et Tania Van Hemelryck (dir.), *Fonctions et Figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine, Les Lettres romanes*, hors-série, 2005, p. 141-166.
- KOSKINEN Kaisa et PALOPOSKI Outi, « Retranslation », dans Yves Gambier et Luc Van Doorslaer (dir.), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam/ Londres, Benjamins, 2010, p. 294-298.
- LAVIOSA Sara, « Universals of translation », dans Mona Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres/New York, Routledge, 2001, p. 288-291.
- MAURANEN Anna, « Universal Tendencies in Translation », dans Gunilla Anderman et Margaret Rogers (dir.), *Incorporating Corpora. The Linguist and the Translator*, Clevedon, Multilingual Matters, 2007, p. 32-48.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.
- MYLNE Vivian, « Le parler des personnages dans *Les Liaisons dangereuses* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 82, n° 4, 1982, p. 575-587. www.jstor.org/stable/40527219
- PEETERS Kris, « Traduction, retraduction et dialogisme », *Meta*, vol. 61, n° 3, 2016, p. 629-649. doi.org/10.7202/1039222ar
- « Reconnaissance et scénographie du traducteur dans les traductions néerlandaises de Laclos », dans Nathalie Kremer, Kris Peeters et Beatrijs Vanacker (dir.), *La reconnaissance littéraire. Hommages à Jan Herman*, Louvain/Paris, Peeters, à paraître.
- PEETERS Kris, SANZ GALLEGUO Guillermo et PAULIS Monica, « Retranslation as Re-dialogizing Re-accentuation », dans Slav Gratchev et Howard Mancing (dir.), *The Art of Translation in Light of Bakhtin's Theory of Re-accentuation*, Londres, Bloomsbury, à paraître.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- TOURY Gideon, *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, Londres/New York, Benjamins, 1995.
- VAN POUCKE Piet, « Aging as a motive for literary retranslation: a survey of case studies on retranslation », *Translation and Interpreting Studies*, vol. 12, n° 1, 2017, p. 91-115. doi.org/10.1075/tis.12.1.05van

- « The effect of previous translations on retranslation », *TranscUlturAl*, vol. 12, n° 1, 2020, p. 10-25. doi.org/10.21992/tc29486
- VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 2004 [1995].
- VERSINI Laurent, « Préface », dans Pierre Choderlos de Laclos, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. IX-XX.

Traduire et retraduire *Sans famille*, ou comment faire aimer Hector Malot aux Pays-Bas

JADE BOGAART, DAVID J.E. BREMMERS, HAIDEE KOTZE et ROZANNE VERSENDAAL
Université d'Utrecht

Résumé

Dans cet article, nous étudions les retraductions néerlandaises du roman *Sans famille* (1878) d'Hector Malot et leur réception aux Pays-Bas. En adoptant un point de vue sociologique, nous montrerons que certains classiques de la littérature pour la jeunesse bénéficient d'un double statut dans le champ littéraire : littéraire et éducatif. Le nombre important de retraductions réalisé pour ces classiques, publiées successivement ou en parallèle, s'explique par l'hypothèse selon laquelle certaines œuvres, dont le roman *Sans famille*, s'installent progressivement dans plusieurs niches spécialisées du champ littéraire dès les premières traductions réalisées, pour ensuite atteindre des publics très variés.

Introduction

En 1990, Antoine Berman publie un article fondateur sur la retraduction des textes littéraires, dans lequel il constate qu'aucune traduction ne peut prétendre être la traduction définitive et qu'il faut donc constamment retraduire¹. Depuis la publication de cet article, l'histoire de la traduction intéresse les linguistes et les chercheurs en traductologie, notamment Yves Gambier, l'un des premiers à formuler une définition opérationnelle du concept de retraduction. Selon lui, la retraduction est « une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie »². Suite à ces travaux, d'autres se sont demandé d'où pouvait venir la nécessité de retraduire des textes³. Plusieurs chercheurs ont affirmé que les traductions vieillissent, que les conventions littéraires changent, que les langues évoluent et qu'une réactualisation des textes traduits est parfois nécessaire pour répondre aux besoins d'un nouveau public et pour se conformer aux exigences nouvelles de la culture d'accueil⁴. Cette insatisfaction vis-à-vis des traductions existantes n'est pas le seul facteur qui pousse à la retraduction. La volonté de proposer une nouvelle perspective sur le texte-source peut

-
1. Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 1-7.
 2. Yves Gambier, « La retraduction, retour et détour », *Meta*, vol. 39, n° 3, 1994, p. 413.
 3. Lieven D'Hulst, « Translation history », dans Yves Gambier et Luc van Doorslaer (dir.), *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, 2010, p. 397-405 ; Annie Brisset, « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance : sur l'historicité de la traduction », *Palimpsestes*, n° 15, 2004, p. 41 ; Isabelle Collombat, « Le XXI^e siècle : l'âge de la retraduction », *Translation Studies in the New Millennium*, vol. 2, 2004, p. 1-15 ; Georges L. Bastin, « L'histoire de la traduction et la traduction de l'histoire. Introduction », *Meta*, vol. 49, n° 3, 2004, p. 459-461.
 4. Françoise Massardier-Kenney, « Toward a rethinking of retranslation », *Translation Review*, vol. 92, n° 1, 2015, p. 75 ; Isabelle DeSmidt, « Retranslation Revisited », *Meta*, vol. 54, n° 4, 2009, p. 670.

également motiver un tel travail, sans nécessairement impliquer une insatisfaction à l'égard des traductions existantes⁵. Enfin, des facteurs d'ordre économique ou éditorial peuvent être à l'origine de la pratique de la retraduction : les maisons d'édition commandent parfois une nouvelle traduction d'un ouvrage canonique lorsque celui-ci tombe dans le domaine public. L'impossibilité d'acquiescer les droits de publication d'une traduction existante ou les réserves formulées à son égard peuvent aussi mener à des retraductions⁶.

Toutefois, ces motifs sociaux, commerciaux, ou tout simplement littéraires n'expliquent pas toujours la coexistence de plusieurs traductions d'une même œuvre « fondatrice ». Des fois, deux traductions d'un même livre se succèdent si vite qu'on ne peut pas parler de vieillissement. Dans de nombreux cas, il ne s'agit pas nécessairement d'une lutte commerciale entre les maisons d'éditions, ni d'une mise en avant de certaines perspectives ou dimensions du texte qui étaient jusque-là restées au deuxième plan⁷. Un excellent exemple de cette situation nous est fourni par les traductions néerlandaises de *Sans famille* (1878) d'Hector Malot, qui servira d'étude de cas dans le présent article. En effet, ce roman qui suit l'enfant abandonné Rémi parcourant la France et l'Angleterre pour retrouver le secret de ses origines, a été connu plus de cinquante traductions aux Pays-Bas depuis l'année 1880. Comme nous le montrerons, c'est l'existence de toutes ces retraductions, parfois nées simultanément et parfois foncièrement différentes, qui a inspiré notre réflexion sur la retraduction considérée comme un terrain gouverné par des facteurs à la fois socio-culturels, économiques, pédagogiques et religieux.

En 2005, les traductions néerlandaises de *Sans famille* ont été analysées par le traductologue Cees Koster dans le cadre d'une étude portant sur la position des traductions dans la littérature pour la jeunesse néerlandaise⁸. Koster constate que les traductions intégrales de *Sans famille* se succèdent, tandis que les traductions non intégrales sont publiées et lues en parallèle. Il suggère que la production des traductions non intégrales était probablement motivée par les différentes idéologies politiques et religieuses à l'œuvre dans le champ littéraire du xx^e siècle. Les raisons précises pour lesquelles toutes ces traductions de *Sans famille* ont pu (ou dû) être réalisées demeurent toutefois à préciser, comme le souligne également Els Jongeneel dans son article plus récent portant sur les aspects pédagogiques de *Sans famille*⁹.

En adoptant un point de vue institutionnel et en nous appuyant sur les recherches de Koster et Jongeneel, nous proposons de montrer ici que certaines formes périphériques de

5. Enrico Monti, « Introduction : la retraduction, un état des lieux », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 17.

6. Kaisa Koskinen et Outi Paloposki, « Reprocessing texts: The fine line between retranslating and revising », *Across Languages and Cultures*, vol. 11, n° 1, 2010, p. 29-49.

7. Enrico Monti, « Introduction... », *op. cit.*, p. 18.

8. Cees Koster, « En familie. De positie van vertaling in de Nederlandstalige kinder- en jeugdliteratuur », *Literatuur zonder leeftijd*, n° 19, 2005, p. 57-69 ; voir aussi « Laat de boeken tot ons komen. Vertaalstromen in het titelaanbod kinder- en jeugdboeken 1931-1995 », *Filter. Tijdschrift over vertalen*, vol. 12, n° 4, 2005, p. 30-39.

9. Els Jongeneel, « Terug van nooit weg geweest: Hector Malots *Sans famille* », *Armada, tijdschrift voor wereldliteratuur*, juillet 2017, p. 1-15.

littérature, comme les classiques de la littérature pour la jeunesse, ont un double statut, l'un littéraire, l'autre éducatif. Le nombre de retraductions de ces textes, publiées successivement ou en parallèle, ne s'explique guère par les raisons généralement données pour retraduire. Nous proposerons l'hypothèse selon laquelle certains classiques de la littérature, comme le roman *Sans famille*, s'installent progressivement dans plusieurs niches spécialisées du champ littéraire dès les premières traductions réalisées, pour servir des publics très variés. Par conséquent, plusieurs « espaces de la traduction¹⁰ » s'ouvrent aux acteurs du champ littéraire, dont les traducteurs, et donnent lieu à différents types de retraductions. Par ailleurs, les barrières entre les différents domaines du monde littéraire ne sont pas étanches : comme l'exemple de *Sans famille* le montrera, plusieurs interactions et entrecroisements sont présents dans le processus de réalisation des retraductions intégrales et non intégrales.

Nous présenterons tout d'abord le corpus de cette étude, composé de l'ensemble des traductions et retraductions néerlandaises du roman *Sans famille*. Ensuite, nous montrerons que ces traductions intégrales et non intégrales s'entrelacent, voire s'entrechoquent et qu'il faut donc aller plus loin que Koster pour comprendre les dynamiques à l'œuvre entre les publications qui se succèdent et celles qui se lisent en parallèle. Nous nous concentrerons donc sur la réception des traductions. L'analyse de quelques comptes rendus et articles publiés dans divers organes de presse révélera l'existence simultanée de plusieurs types de lecteurs cibles, à priori des adultes et des enfants, mais aussi des lecteurs appartenant à des courants politiques ou religieux spécifiques. Dans une quatrième étape, il s'agira d'étudier les dernières traductions réalisées, permettant ainsi de dévoiler un dernier motif pour retraduire *Sans famille* : la nostalgie.

Notre travail permettra ainsi de jeter un nouvel éclairage sur les pratiques de (re)traduction des classiques pour la jeunesse aux Pays-Bas depuis 1880. La retraduction s'avère être un phénomène protéiforme, marqué à la fois par les relations entre le champ littéraire et le système éducatif, par les rapports entre adultes et enfants, et par des dynamiques sociales, politiques et religieuses plus larges.

Présentation des traductions de *Sans famille*

Le corpus de cette étude est composé de toutes les éditions présentant des traductions néerlandaises du roman *Sans famille* que nous avons pu identifier, y compris des traductions intersémiotiques (bandes dessinées et traductions basées sur des films ou séries télévisées), des éditions bilingues du texte et des traductions indirectes (éditions dont le texte-source constituait déjà une traduction). Nous avons relevé toutes les éditions de traductions disponibles à la Koninklijke Bibliotheek à La Haye (Bibliothèque Royale, ci-après KB). Depuis 2018, la KB possède pratiquement toutes les traductions de *Sans famille* et de nombreuses rééditions de ces traductions grâce à un don fait par le bibliophile Leon Monné. C'est pour

10. Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *op. cit.*, p. 1.

cette raison que nous nous sommes limités au catalogue de la KB pour faire cet inventaire¹¹. Avec ces données, une liste de cinquante-trois éditions différentes de *Sans famille* a été établie, dans laquelle nous avons fait une distinction entre les traductions intégrales et les traductions non intégrales (voir annexe).

En ce qui concerne notre terminologie, nous avons opté pour les notions « traduction intégrale » et « traduction non intégrale » plutôt que pour « adaptation », « traduction partielle » ou « traduction (in)complète ». La démarcation entre les termes « (re)traduction » et « adaptation » est complexe, encore plus dans le cas de la littérature pour la jeunesse. En effet, cette littérature doit avant tout être accessible aux jeunes lecteurs, ce qui implique souvent que les manipulations de la traduction sont considérées comme inévitables¹². Malgré tout, un consensus scientifique veut que (re)traduction et adaptation soient toutes deux une forme de réécriture¹³. Le terme de « réécriture » ne nous semble toutefois pas suffisant pour notre objet d'étude.

Notre but n'étant pas de discuter ces termes de (re)traduction et d'adaptation, nous fondons notre terminologie sur nos données, c'est-à-dire sur les différentes traductions de *Sans famille* qui se rapprochent ou s'éloignent de l'original à divers degrés. Si nous reconnaissons que certaines éditions étudiées ici se situent dans les domaines flous de la traduction et de l'adaptation, nous adoptons le point de vue de Gideon Toury, qui souligne qu'il n'est tout simplement pas possible de donner des définitions complètes de ces notions. Par conséquent, Toury propose une définition fondée sur trois postulats : l'existence d'un texte-source, la mise en œuvre des « opérations de transmission » et la stimulation des relations et des interactions entre le texte-source et la traduction¹⁴. Selon Toury, une traduction peut donc être définie comme

[...] any target-culture text for which there are reasons to tentatively posit the existence of another text, in another culture/language, from which it was presumably derived by transfer operations and to which it is now tied by a set of relationships based on shared features, some of which may be regarded – within the culture in question – as necessary and/or sufficient¹⁵.

De plus, pour clarifier la différence entre les traductions qui épaississent le texte, celles qui suppriment des passages ou qui modifient des éléments, et les traductions qui rendent le texte-source dans son ensemble, nous utilisons, à l'instar de Koster, les adjectifs « intégral » et « non intégral » pour préciser le type de traduction. Il existe six traductions intégrales et

11. Leon Monné et Frederik Christiaan Roest, *De Nederlandstalige uitgaven van Hector Malot: een bibliografische catalogus*, Steenbergen, De Karl May Vereniging, 2010.

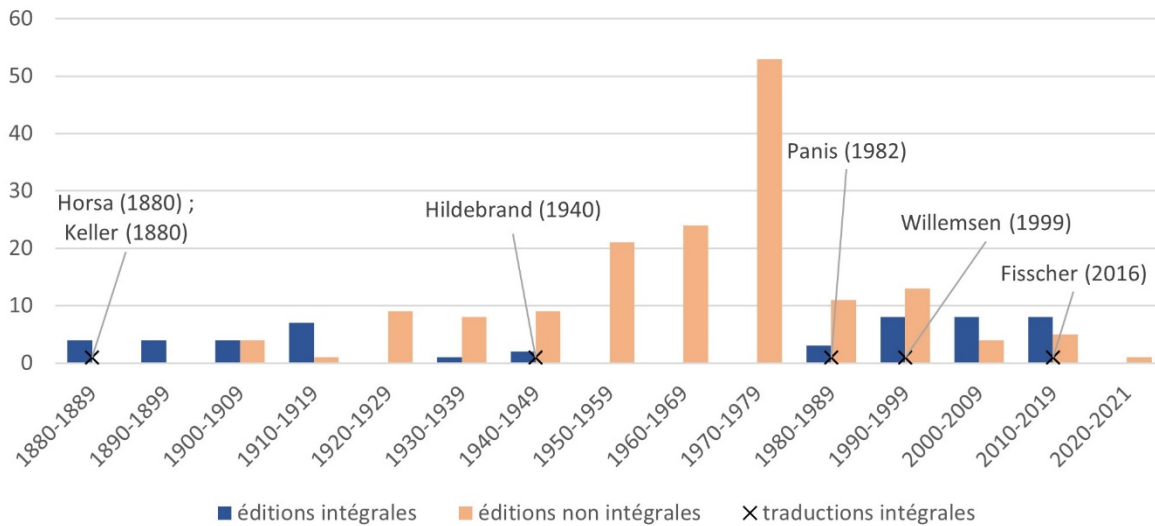
12. Cees Koster, « En famille... », *op. cit.*

13. Juliane House, *Translation Quality Assessment: Past and Present*. New York, Routledge, 2015 ; André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, New York, Routledge, 1992 ; Gideon Toury, *Descriptive translation studies – and Beyond. Revised edition*, Amsterdam, John Benjamins, 2012.

14. Gideon Toury, *Descriptive translation studies...*, *op. cit.*, p. 26-27.

15. *Ibid.*, p. 31.

quarante-sept traductions non intégrales. Le graphique 1 montre le nombre d'éditions intégrales et non intégrales publiées par intervalle de dix ans. Les dates de publication des six traductions intégrales y sont également indiquées.



GRAPHIQUE 1. Les traductions intégrales (x) avec leur traducteur et année de publication, le nombre d'éditions et de rééditions intégrales (en bleu) et non intégrales (en orange) par intervalle de dix ans.

Les premières traductions néerlandaises de *Sans famille* datent de 1880 et sont celles de Horsa (pseudonyme de l'imprimeur-libraire et traducteur Hendrik Pyttersen Tzn.), intitulée *Zonder familie* (« Sans famille »), et celle de Gerard Keller, intitulée *Alleen op de wereld* (« Seul au monde »). Suite à un conflit autour des droits de traduction en juillet 1879, la traduction de Keller devient la seule traduction autorisée et reconnue par la *Vereeniging ter bevordering van de belangen des Boekhandels*, l'association néerlandaise pour la promotion de la librairie¹⁶. La traduction de Horsa est pourtant imprimée, quoique clandestinement, par Jan Bergé à Rotterdam, qui était notamment connu pour ses publications érotiques et pornographiques. Ses publications étaient peu disponibles dans les bibliothèques publiques, ce qui explique pourquoi la traduction de Horsa n'a été retrouvée que très récemment¹⁷. Alors que Koster et Jongeneel parlent d'une « traduction fantôme » qui n'aurait jamais vu le jour¹⁸, il s'agit en réalité de la toute première traduction de *Sans famille* qui ait paru en néerlandais. Cependant, c'est la traduction de Keller qui va influencer les traductions suivantes, notamment par son titre, *Alleen op de wereld*, qui sera repris par toutes les traductions ultérieures.

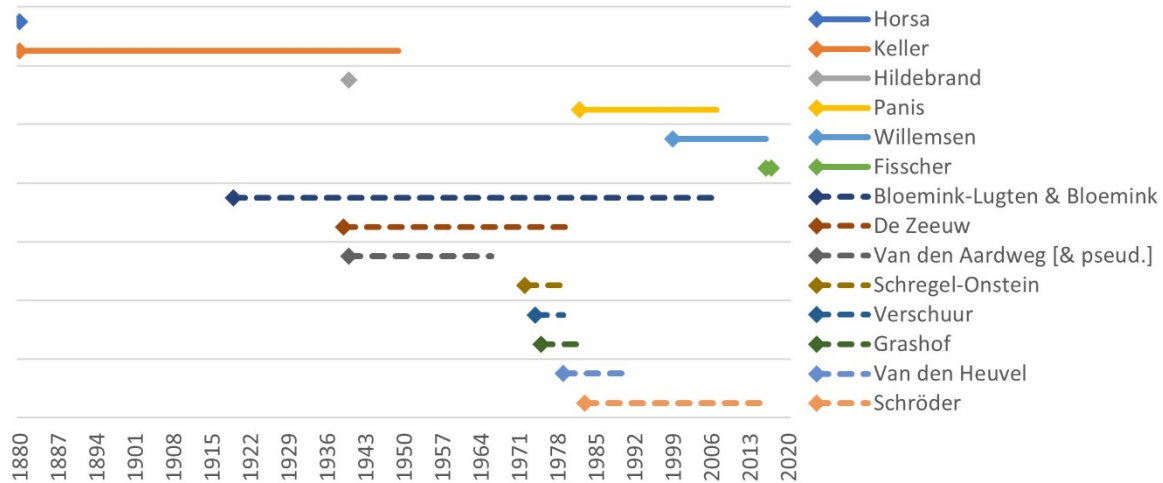
Les autres traductions intégrales de *Sans famille* ont été réalisées en 1940 (par Annettes Dideric Hildebrand), en 1982 (Rosemarie Panis), en 1999 (August Willemsen) et en

16. J. Bremer, « Bekendmaking », *Nieuwsblad voor den boekhandel*, vol. 46, n° 54, 1879, p. 314.

17. Peter Mendes, *Clandestine Erotic Fiction in English 1800-1930. A Bibliographical Study*, Aldershot, Scolar Press, 1993, p. 76-77.

18. Cees Koster, « En familie... », *op. cit.*, p. 67 ; Els Jongeneel, « Terug van nooit weg geweest... », *op. cit.*, p. 1.

2016 (Tiny Fisscher). Comme le montre le graphique 2, la période durant lesquelles ces traductions intégrales ont été rééditées semble indiquer que certaines ont connu une longévité considérable et que chacune de ces traductions est restée sur le marché plus ou moins jusqu'au moment où elle a été remplacée par une nouvelle traduction intégrale.



GRAPHIQUE 2. Durée des rééditions des traductions intégrales (—) et non intégrales (- -). Toutes les traductions intégrales sont représentées, ainsi que les traductions non intégrales ayant connu au moins trois rééditions.

En ce qui concerne la publication des traductions non intégrales, on remarque une grande différence avec celle des éditions intégrales. Comme le montre le graphique 1, à partir des années 1920-1930, une nouvelle traduction non intégrale est publiée tous les cinq ans environ, démontrant un intérêt constant pour le livre. Pourtant, entre 1950 et 1970, puis notamment dans les années 1980, on constate une augmentation du nombre de traductions publiées. Ceci peut s'expliquer par la parution d'une adaptation cinématographique franco-italienne du roman en 1958 et par la production d'une série télévisée diffusée aux Pays-Bas entre 1977 et 1978¹⁹. De plus, le roman tombe dans le domaine public en 1977, ce qui peut également avoir stimulé les retraductions. Pour terminer, Koster a démontré qu'il existe une tendance générale à publier plus de livres pour la jeunesse entre 1950 et 1975, ce qui correspond à l'installation progressive de la société de consommation²⁰. Après ce pic de publications dans la période 1950-1980, le nombre de retraductions non intégrales baisse.

Comme le montre le graphique 2, la durée des rééditions des traductions non intégrales semble suggérer que ces traductions se lisaient simultanément (voir par exemple les traductions De Zeeuw, Van den Aardweg et Bloemink-Lugten & Bloemink pour la période 1940-1965 et les traductions Schregel-Onstein, Verschuur, Grashof et Van den Heuvel pour

19. Yann Darré, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1-2, 2006, p. 122-136.

20. Koster, « Laat de boeken tot ons komen », *op. cit.*

la période 1970-1985). Certaines traductions sont réimprimées jusqu'à nos jours. Un très bon exemple est fourni par la traduction non intégrale de Frederik Hendrik Nicolaas Bloemink et Jeannette Maria Bloemink-Lugten, publiée en 1919. La traduction Bloemink a été réimprimée au moins 93 fois jusqu'en 2015 et elle s'est donc avérée particulièrement rentable pendant près d'un siècle.

L'histoire éditoriale des traductions intégrales et non intégrales de *Sans famille* soulève des questions pertinentes sur les lecteurs visés par tous ces textes. Ils semblent avoir été nombreux étant donné le grand nombre de traductions réalisées. En même temps, il est nécessaire de prendre en compte les relations concurrentielles qui existent entre les traductions réalisées simultanément. Pour expliquer ces phénomènes, nous analyserons les interactions entre les différents types de traductions de *Sans famille* avant de nous concentrer sur la question des publics visés.

Traductions intégrales et non intégrales de *Sans famille* : une réalité complexe

Les traductions intégrales et non intégrales de *Sans famille* ne peuvent pas être étudiées sans prendre en compte les rapports étroits qui existent entre les deux types de traductions. Par exemple, en 1920, la chute immédiate du nombre de réimpressions de la traduction intégrale de Keller ne peut être comprise qu'à la lumière de la publication de la traduction non intégrale des Bloemink, qui voit le jour en 1919. La traduction Bloemink remplace donc la traduction Keller, qui était pourtant très en vogue dans les années 1910-1920.

Dans la même lignée, la traduction intégrale réalisée par Hildebrand en 1940 est annoncée dans les journaux comme une réaction directe à la traduction Bloemink, car cette dernière aurait abîmé l'original en supprimant trop de passages descriptifs²¹. La traduction Hildebrand n'a pourtant pas réussi à arrêter la réimpression de la traduction Bloemink. Cette dernière connaîtra, après la Seconde Guerre mondiale, près de soixante-dix rééditions supplémentaires, tandis que la traduction Hildebrand n'a jamais été republiée.

Un dernier exemple d'un entrecroisement, voire d'entrechoquement d'une traduction intégrale et de plusieurs traductions non intégrales est fourni par la traduction Panis, publiée en 1982. Selon les critiques parues autour de la publication du livre, la traduction Panis agit notamment contre le caractère incomplet des traductions réalisées tout au long du xx^e siècle, dont celle de Bloemink, en impression jusqu'en 2015, mais aussi celle réalisée par Pieter de Zeeuw en 1939²². Contrairement à la traduction Hildebrand, la traduction Panis a connu huit réimpressions, publiées entre 1984 et 2007. La traduction Panis doit ainsi être considérée comme un concurrent direct de la traduction non intégrale de Bloemink et, plus tard, de la traduction intégrale réalisée par August Willemsen en 1999.

Ici, il serait donc erroné de reprendre le présupposé de Koster concernant la succession des traductions intégrales de *Sans famille* et les lectures parallèles des traductions non

21. Y.G. van der Veen, « Onze Jubileum-Jeugdserie », *Het volk*, 31 janvier 1940, p. 3.

22. Herman Tromp, « Alleen op de wereld nu onverminkt », *De Volkskrant*, 4 février 1983.

intégrales, puisque celui-ci repose sur une vision unilatérale défavorable aux entrecroisements qui existent entre les deux types de traductions. Dans l'histoire éditoriale de *Sans famille*, les traductions intégrales et non intégrales interagissent constamment et il est difficile de tracer les tendances générales vis-à-vis de ces retraductions. Nous pouvons tout de même conclure que plusieurs formes de coexistence – allant d'une coexistence concurrentielle à une coexistence plus « pacifique » – se dessinent entre les deux types de traductions. Les traductions non intégrales peuvent succéder aux traductions intégrales, voire complètement effacer l'intérêt porté aux traductions précédentes. Pour autant, des lectures parallèles de tous types de traductions semblent avoir dominé le champ littéraire du xx^e siècle. Les retraductions ne posent donc pas simplement la question de la succession des traductions. D'autres questions, comme celle des lecteurs cibles, rappellent la nécessité d'appréhender généralement chaque traduction dans son contexte historique, plutôt que spécifiquement par rapport à ses prédécesseurs.

Trouver son public dans les niches du champ littéraire

Afin de déterminer les publics cibles des différentes traductions néerlandaises de *Sans famille*, nous avons constitué et analysé un corpus de comptes rendus publiés dans la presse nationale depuis 1900. C'est à partir de cette date que *Sans famille* devient un véritable *bestseller* aux Pays-Bas²³. De plus, cette période est marquée par le cloisonnement idéologique de la société néerlandaise, en ce sens que les communautés catholiques, protestantes, libérales et socialistes développent chacune leurs propres institutions socio-culturelles et politiques²⁴. Ces communautés constituent des réseaux d'organisations actives dans des domaines religieux ou sociaux différents. Ainsi, la communauté catholique inclut par exemple l'Église, un parti politique catholique, un syndicat catholique, et un réseau d'écoles catholiques. Il en va de même pour les communautés socialistes, protestantes et libérales. Grâce à cette chaîne d'organisations appartenant à une même famille idéologique, les communautés forment des mini-sociétés presque impénétrables²⁵. Il est donc nécessaire pour notre étude de sélectionner un corpus de périodiques représentatifs et s'inscrivant dans ces différents courants idéologiques : des journaux protestants (*De Nederlander*, *De Standaard*, *Trouw* et *Reformatorisch Dagblad*), catholiques (*De Tijd*, *Het huisgezin* et *De Volkskrant*), socialistes (*Het Volk* et *Voorwaarts*) et libéraux (*Het Vaderland*, *Algemeen Handelsblad*, *De Nieuwe Courant*, *NRC Handelsblad*). En outre, nous avons pris en compte quelques revues, dont le magazine protestant *De christelijke onderwijzer*, afin d'objectiver au mieux notre étude. Tous les articles que nous avons consultés sont disponibles soit dans [Delpher](#), soit dans [LiteRom](#), les principales ressources électroniques pour consulter la presse néerlandaise.

23. Els Jongeneel, « Terug van nooit weg geweest... », *op. cit.*, p. 1.

24. Walter J. M. Kickert, « Histoire de la gouvernance publique aux Pays-Bas », *Revue française d'administration publique*, n° 105-106, 2003, p. 167-182.

25. Staf Hellemans, *Strijd om de moderniteit: sociale bewegingen en verzuiling in Europa sinds 1800*, Louvain, Universitaire Pers Leuven, 1990, p. 260-262.

Dans le contexte du cloisonnement idéologique de la société néerlandaise, l'analyse des comptes rendus et des articles journalistiques portant sur *Sans famille* nous amène à formuler des conclusions surprenantes. Tout d'abord, nous avons trouvé que le roman de Malot s'inscrit, dès ses premières traductions, non seulement dans le champ littéraire, mais aussi dans le champ éducatif. Les critiques le considèrent généralement soit comme un texte littéraire destiné aux adultes²⁶, soit comme un texte éducatif et instructif destiné aux enfants entre 8 et 12 ans²⁷. Certaines traductions de *Sans famille* – notamment les traductions intégrales – sont évoquées dans plusieurs journaux comme des livres adultes et sont bien accueillies dans des milieux sociaux variés. L'exemple illustrant le mieux cette tendance est la traduction Keller²⁸. Pour illustrer le ton de ces critiques, citons l'incipit d'un compte rendu publié dans *De Standaard* : « Je n'ai jamais lu un livre aussi pur et simple, et pourtant aussi passionnant et varié, que ce chef-d'œuvre d'Hector Malot²⁹ ». De manière générale, les critiques suggèrent qu'on attribue une certaine valeur esthétique au texte de *Sans famille*, une valeur littéraire capable de transcender les divergences idéologiques et confessionnelles.

Dans le milieu protestant, la traduction Keller est effectivement bien reçue comme étant celle d'un livre pour adultes, mais l'acceptation du livre s'arrête a priori là. *Sans famille* est fortement déconseillé aux jeunes lecteurs protestants, voire complètement condamné, comme en témoigne une polémique datant de 1911, publiée dans *De christelijke onderwijzer* :

N'est-il pas frappant que l'école publique célébrée et tant parfaite ait besoin de matière narrative [...] ? Et alors les enfants doivent se contenter d'un *Sans famille* ou d'un *Robinson Crusoé*. Je ne veux pas dire du mal de ces beaux livres, mais que sont-ils en comparaison de notre histoire biblique, qui amène l'enfant sous la Majesté de Celui qui seul offre des solutions contre la mort³⁰.

Exactement à la même période, *Sans famille* se fraye pourtant un chemin vers les écoles protestantes à travers l'édition bilingue réalisée par l'enseignant Armand Sunier en 1900. En 1908, une réédition de cet ouvrage est présentée dans *De christelijke onderwijzer* comme une édition qui répondra parfaitement aux besoins d'un public de jeunes enfants qui souhaitent apprendre le français (« Nous attirons l'attention de nos lecteurs sur ce livre, qui offre une simple et bonne lecture, surtout aux apprenants du français³¹ »). Bien entendu, la lecture du

26. Anon., « Kunst en Letteren », *Algemeen Handelsblad*, 30 novembre 1882.

27. Anon., « Kinderlectuur », *Het volk*, 16 février 1902.

28. Cette traduction est évoquée dans des comptes rendus anonymes parus dans *De Standaard*, 13 mars 1900, *De Nieuwe Courant*, 23 mars 1904, et *De Tijd*, 20 janvier 1909.

29. « Nooit las ik een boek dat zoo rein en eenvoudig, en toch zoo boeiend en vol afwisseling is, als dit meesterwerk van Hector Malot ». *De Standaard*, 13 mars 1900.

30. « is dat niet treffend, dat men aan de hoog geroemde en zoo volmaakte openbare school behoefte heeft aan vertel-stof [...] ? En dan krijgen de kinderen een 'Alleen op de Wereld' of een 'Robinson Crusoë' te slikken. Ik wil geen kwaad zeggen van die mooie boeken, maar wat zijn zij in vergelijking van onze Bijbelsche geschiedenis, die het kind brengt onder de Majesteit van Hem, bij Wien alleen uitkomsten zijn tegen den dood ». J. G. Ditmarsch, « Concentratie der Leerstof », *De christelijke onderwijzer*, vol. 14, n° 6, 1911, p. 1.

31. « De aandacht onzer lezers zij gevestigd op dit boek, dat vooral aan Fransch-studeerenden eenvoudige, goede lectuur biedt » T., « Boekentafel », *De christelijke onderwijzer*, vol. 11, n° 10, 1908, p. 4.

livre est ici soumise à un objectif plus large, celui de l'apprentissage de la langue française, mais cette version scolaire semble néanmoins avoir adouci les sévères critiques exprimées envers la traduction Keller.

La percée définitive de *Sans famille* dans l'ensemble des milieux scolaires se produit en 1919 avec la publication de la traduction Bloemink. Les comptes rendus de cette traduction, notamment publiés dans *De Standaard*, *De Nederlander*, *Algemeen Handelsblad*, *Het huisgezin* et *Voorwaarts* pour la période 1920-1930³², justifient une nouvelle édition pour la jeunesse en soulignant qu'Hector Malot a initialement écrit ce livre pour sa fille Lucie³³. De plus, l'apprentissage de la lecture peut être stimulée à travers cette nouvelle édition de *Sans famille* :

Dans la bibliothèque scolaire pour l'enseignement de la lecture dans les écoles primaires, sous la rédaction de C.S. Jolmers et F.H.N. Bloemink, la série des publications de G.B. van Goor Zonen à Gouda, a été publiée l'histoire toujours nouvelle et toujours attrayante : *Alleen op de wereld*, dans une nouvelle adaptation libre pour la jeunesse, d'après *Sans famille* d'Hector Malot. Il s'agit en effet d'un choix heureux et d'une bonne adaptation faite par J.M. Bloemink-Lugten et F.H.N. Bloemink³⁴.

La valeur pédagogique de *Sans famille* semble donc désormais largement reconnue et la traduction Bloemink est admise dans les bibliothèques scolaires. Cependant, cela n'a pas empêché la réalisation de tous types de traductions non intégrales de *Sans famille* pour un public enfant, publiées simultanément à partir des années 1930. Pour comprendre l'essor de ces traductions, il est indispensable d'évoquer la loi sur la liberté de l'éducation, adoptée en 1917. Cette loi instituait la reconnaissance constitutionnelle et financière de l'égalité entre les écoles publiques et les écoles confessionnelles³⁵. À partir de ce moment, les écoles protestantes, catholiques et libérales étaient financées de la même manière. Les traductions de *Sans famille* démontrent clairement la façon dont les différentes écoles se présentent et dans quelle mesure les bibliothèques de ces écoles reflètent des idéologies et des confessions spécifiques.

Certaines traductions de *Sans famille* – intégrales ou non – ont été réalisées pour des publics très spécifiques. Par exemple, la traduction Hildebrand est seulement présentée et vendue à travers le journal socialiste *Het volk* : « Nous nous contentons de mentionner qu'il existe dans ce pays de nombreuses éditions de ce livre, mais qu'elles sont toutes abrégées ou, pire encore, mutilées. Notre traduction faite par A.D. Hildebrand est la seule représentation

32. « Letteren en Kunst », *De Standaard*, 4 juillet 1922 ; « Alleen op de wereld », *Algemeen Handelsblad*, 10 janvier 1927 ; « Van de Boekentafel », *De Nederlander*, 11 novembre 1922 ; « Alleen op de wereld », *Het huisgezin*, 24 janvier 1927 ; C.S., « Nieuwe kinderboeken van Van Goor », *Voorwaarts*, 13 novembre 1927.

33. Els Jongeneel, « Terug van nooit weg geweest... », *op. cit.*, p. 8.

34. « In de klasbibliotheek voor het leesonderwijs op de lagere school, onder redactie van C.S. Jolmers en F.H.N. Bloemink, de serie-uitgave van G.B. van Goor Zonen te Gouda, is o.m. het altijd nieuw en altijd aantrekkelijk verhaal opgenomen: *Alleen op de wereld*, als nieuwe vrije bewerking voor de jeugd, naar Hector Malot's *Sans famille*. Inderdaad een gelukkige keus en een goede bewerking van J.M. Bloemink-Lugten en F.H.N. Bloemink. » Anon., « Klassebibliotheek », *De Nieuwe Courant*, 23 juin 1920.

35. Walter J. M. Kickert, « Histoire de la gouvernance publique aux Pays-Bas », *op. cit.*, p. 175.

complète du chef-d'œuvre d'Hector Malot³⁶. » Cette traduction intégrale a été créée parce que les versions abrégées du texte, dont celle de Bloemink, supprimaient tous les passages auxquels le public socialiste était particulièrement sensible, comme les descriptions des conditions de travail dans une mine de charbon introduite dans la deuxième partie du roman³⁷. De son côté, la traduction non intégrale faite par Pieter de Zeeuw en 1939 était destinée à un public de jeunes lecteurs protestants. Cette traduction est seulement discutée dans *Trouw*, où elle est présentée comme un « livre agréable pour filles et garçons entre 10 et 16 ans³⁸ ». La raison pour laquelle cette traduction de De Zeeuw constitue une lecture appropriée pour ce public de jeunes (d'après l'auteur du compte rendu) est qu'elle met l'accent sur les questions religieuses évoquées dans le roman. En ce qui concerne le passage racontant l'inondation de la mine, De Zeeuw accentue notamment la discussion qui a lieu entre les mineurs protestants et catholiques et dont les protestants sortent vainqueurs³⁹. Plus récemment, une journaliste du *Reformatisch Dagblad* a noté que les livres de De Zeeuw sont encore inscrits dans le canon scolaire des protestants réformés : « Même si, pour Piet de Zeeuw, l'écriture était une seconde nature depuis sa jeunesse, l'envie d'écrire s'explique notamment par son métier d'enseignant. Ses livres se trouvent, jusqu'à nos jours, sur les rayons des bibliothèques ecclésiastiques et scolaires⁴⁰. » Un dernier exemple d'une traduction réalisée pour un public spécifique est celle de Hans Petrus van den Aardweg. Cet auteur a toujours préféré rester dans l'ombre et a publié sous divers pseudonymes pour cacher son identité. Cependant, ses livres ont trouvé un public très spécifique de catholiques libéraux⁴¹. Dans la traduction de Van den Aardweg, toutes les références à la religion sont supprimées et l'accent est mis sur la quête identitaire de Rémi, sur ses aventures et sur les nombreux personnages qui l'aident⁴².

Dans l'histoire éditoriale des traductions de *Sans famille*, certains traducteurs, comme Hildebrand, De Zeeuw et Van den Aardweg, peuvent donc être considérés comme des représentants de communautés de lecteurs très spécifiques et contribuent ainsi, intentionnellement ou non, au cloisonnement idéologique de la société néerlandaise. Les traductions de Hildebrand, De Zeeuw et Van den Aardweg sont publiées simultanément et circulent chacune dans une niche spécialisée du champ littéraire. Leurs traductions s'adaptent aux

36. « Wij volstaan dus met te vermelden, dat er weliswaar in ons land ettelijke uitgaven van dit boek bestaan, maar dat die alle bekort zijn of nog erger verminkt. Onze vertaling door A.D. Hildebrand is de enige volledige weergave van het meesterwerk van Hector Malot. » Y.G. van der Veen, « Onze Jubileum-Jeugdserie », *op. cit.*, p. 3.

37. Antoine Missemer, « Structures et pratiques économiques dans l'œuvre d'Émile Zola, l'exemple de *Germinal* », *Économie et littérature*, n° 3-4, 2013, p. 626.

38. « fijne boek [...] voor jongens en meisjes van 10-16 jaar ». Anon., « Kinderhoek », *Trouw*, 2 juillet 1949, p. 2.

39. Herman Tromp, « Alleen op de wereld nu onverminkt », *op. cit.*

40. « Ook al zat het schrijven Piet de Zeeuw al jong in het bloed, de drang om de pen te pakken valt vooral vanuit zijn werk als onderwijzer te verklaren [...]. Zijn boeken [...] zijn tot op de dag van vandaag te vinden in kerk- en schoolbibliotheken. » Wim Kranendonk, « Geen preekjes, wél een boodschap », *Reformatisch Dagblad*, 22 mai 2003.

41. Anon., « Vandaag vertelt », *De Tijd*, 9 avril 1942, p. 3.

42. J.A.F. Bekkers, « Kwartjesboeken », dans Jan van Coillie, Wilma van der Pennen, Jos Staal, Herman Tromp (dir.), *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningue, Martinus Nijhoff, 2000, p. 3.

goûts et aux exigences de communautés particulières. Par conséquent, il s'agit moins de publications concurrentielles que de traductions coexistantes. La veine concurrentielle n'est pourtant pas absente dans l'histoire éditoriale des traductions de *Sans famille*. Les traductions réalisées à partir des années 1980 sont en effet dans une relation de compétition. De plus, elles font non seulement preuve d'un nouvel intérêt pour l'œuvre de Malot, mais démontrent aussi, et surtout, une volonté de renouer avec l'original.

L'appel à la traduction « non mutilée » : le retour à l'original ?

Résumons les conditions dans lesquelles les dernières retraductions de *Sans famille* ont été réalisées. Au début des années 1980, il existait trois traductions intégrales : la traduction Horsa, la traduction Keller et la traduction Hildebrand, dont deux étaient déjà complètement tombées dans l'oubli (celles de Horsa et de Hildebrand). Étant donné que la traduction Keller datait d'une centaine d'années, il était facile de justifier la préparation d'une nouvelle traduction intégrale, une soi-disant traduction « non mutilée » destinée à un public notamment adulte. Cela suggère que les versions de *Sans famille* qui étaient alors en circulation n'épuisaient pas le potentiel du roman, comme l'indique également le critique Herman Tromp en 1983 :

Sans famille d'Hector Malot n'existe pour de nombreux lecteurs que sous la forme d'une pâle imitation [...]. A la longue, on n'a conservé que très peu d'éléments de la version originale [...]. Il y a quelque temps l'éditeur Peter Loeb a acheté une édition originale française à une vente aux enchères à Paris. Celle-ci a été retraduite et est maintenant parue dans une édition splendide⁴³.

La traduction Panis, publiée en 1982, est très bien accueillie, ce dont témoignent plusieurs critiques parues juste après la publication⁴⁴. Considérant l'existence de cette nouvelle traduction intégrale, il est remarquable qu'une autre traduction intégrale voit le jour environ quinze ans plus tard : la traduction Willemsen (1999). Du côté de la réception critique, la traduction Willemsen est présentée comme la première traduction intégrale du roman (« plus de 120 ans après la publication de *Sans famille*, on accueille une édition intégrale, fidèle de ce *best-seller* »⁴⁵). Willemsen lui-même prétend, dans une interview organisée autour de la publication de sa retraduction, ne pas connaître les autres traductions intégrales publiées au cours du XX^e siècle, bien que la traduction Panis ait connu de nombreuses rééditions dans les années 1980

43. « *Alleen op de wereld* van Hector Malot bestaat voor veel lezers alleen in slappe aftreksels [...]. Zo is op den duur van de oorspronkelijke versie maar heel weinig bewaard gebleven [...]. De uitgever Peter Loeb heeft enige tijd geleden op een veiling in Parijs een oorspronkelijke Franse editie gekocht. Deze is opnieuw vertaald en nu werkelijk schitterend uitgegeven. » Herman Tromp, « *Alleen op de wereld nu onverminkt* », *op. cit.*

44. P.W., « Was dit niet de heerlijkste smartlap ter wereld? », *Het volk*, 1^{er} décembre 1982 ; Herman Tromp, « *Alleen op de wereld nu onverminkt* », *op. cit.*

45. « ruim 120 jaar na de publicatie van *Sans famille*, komt er een integrale, getrouwe editie van deze [...] bestseller ». Marijke Arijs, « Het wordt vast een hype », *De Standaard*, 4 mars 1999.

et 1990 : « il y a peut-être eu d'autres traductions intégrales, mais je ne les connais pas⁴⁶ ». Plus loin dans l'interview, Willemsen partage ses réflexions sur les traductions publiées au xx^e siècle :

Sans famille a toujours été considéré comme un livre pour enfants. Ainsi, on a supprimé beaucoup de passages dont on pensait qu'ils n'étaient pas intéressants pour un enfant, ou pas pertinents pour le déroulement de l'histoire, tels que des descriptions de la nature ou des références au contexte historique et social. On a également enlevé beaucoup de références aux circonstances sociales [...]. Ces éléments édifiants ont été supprimés par les traducteurs⁴⁷.

Ces réflexions de Willemsen sur l'histoire éditoriale des traductions de *Sans famille* sont contredites par nos analyses. Tout au long du xx^e siècle, les traducteurs du roman de Malot ont joué avec les passages descriptifs et les contextes historiques et sociaux (voir notamment les traductions Hildebrand, De Zeeuw et Van den Aardweg). Il nous semble donc que la traduction Willemsen a été réalisée pour encore une autre raison, que l'on discerne d'ailleurs clairement dans les critiques. Les comptes rendus sur la traduction Willemsen insistent en effet sur la nostalgie qu'incarne cet ouvrage, étant transmis d'une génération à l'autre⁴⁸. Il y avait, dans le champ littéraire néerlandais du dernier quart du xx^e siècle, encore un espace inoccupé pour une traduction de *Sans famille* motivée par des sentiments nostalgiques. Cette nostalgie s'exprime par une tendance à la littéralité, à la fidélité voire à l'archaïsme. Selon la critique du *Reformatorisch Dagblad*, le traducteur a préservé le style de l'original et évité toute modernisation du langage⁴⁹. Les dernières traductions de *Sans famille* évoluent donc de nouveau vers l'intégralité et la traduction Willemsen essaie d'approcher l'original autant que possible. Avec cette traduction, *Sans famille* cesse d'être vu comme un livre pour enfants et cible un public d'adultes.

La toute dernière traduction réalisée, celle de Fisscher, s'éloigne davantage de l'original pour mieux servir le public visé par Malot lui-même, c'est-à-dire celui des jeunes lecteurs. Contrairement à Willemsen, Fisscher utilise par exemple un narrateur hétérodiégétique auctorial et une focalisation externe. Par conséquent, l'histoire de Rémi ne constitue plus le récit d'un petit garçon mais plutôt celui d'un narrateur omniscient, ce qui ouvre la voie à des

46. « Misschien zijn er ooit nog andere integrale vertalingen geweest, maar daar heb ik dan geen weet van. » August Willemsen, cité dans Marijke Arijs, « Het wordt vast een hype », *op. cit.*

47. « *Alleen op de wereld* werd [altijd] beschouwd als een boek voor kinderen. Zo zijn er veel gedeelten uit weggelaten waarvan men dacht dat ze niet interessant waren voor een kind, of niet echt relevant voor de loop van het verhaal, zoals natuurbeschrijvingen of verwijzingen naar de historische en sociale context. Ook de vele verwijzingen naar sociale achtergronden werden geschrapt [...]. Die ietwat stichtelijke dingen hebben de bewerkers eruit gelaten. » *Ibid.*

48. Annick Schreuder, « Als een hond in Frankrijk: August Willemsen vertaalde Malots klassieke jeugdboek *Alleen op de wereld* », *De Morgen*, 11 mars 1999 ; Bea Ros, « Wat men ook leest, het dient altijd tot iets. Hector Malot in nieuwe vertaling », *Literatuur zonder leeftijd*, n° 13, 1999, p. 193-200 ; Rob Schouten, « Altijd alleen op de wereld : Waarom snikt iedereen bij Vitalis' dood ? », *Trouw*, 6 mars 1999.

49. « De vertaler, August Willemsen, [...] heeft *Alleen op de wereld* in stijl gehouden en vermijdt modernisering van het taalgebruik. Zo lezen we bijvoorbeeld "des avonds", "hij verstoutte zich", "u zoudt", "vaster van memorie". » Esther Karels-Boonzaaijer, « Remi, alleen op de wereld », *Reformatorisch Dagblad*, 10 mars 1999.

métaphores élaborées et à un vocabulaire plus riche⁵⁰. Ainsi, *Sans famille* devient de nouveau un livre pour toute la famille, comme le suggère aussi cette critique publiée dans *De Volkskrant* : « Une réédition solide, avec un signet et des illustrations par Charlotte Dematons. Allumez le feu et rassemblez toute la famille, car cette lecture fera traditionnellement couler les larmes des petits et des grands⁵¹. » Cette traduction, visant un public large, démontre ainsi que la discussion sur le phénomène de la retraduction s'inscrit non seulement dans l'analyse comparée des traductions elles-mêmes, mais qu'elle concerne aussi des questions éditoriales et institutionnelles plus générales.

Conclusion

En guise de conclusion, il convient de mettre en question l'hypothèse de la retraduction selon laquelle « les traductions les plus récentes tendent à être plus sourcières que les premières traductions⁵² ». *Sans famille* est le roman français le plus retraduit aux Pays-Bas. Tout au long de leur histoire, les traductions de *Sans famille* ont oscillé entre révision, adaptation et chevauchement de ces deux options, illustrant la lecture plurielle qu'on peut faire de ce texte. Parmi les facteurs ayant favorisé les retraductions de *Sans famille*, quelques motifs idéologiques et religieux occupent une place prépondérante. Certaines traductions de *Sans famille* visent à rendre la compréhension du texte plus aisée pour un public de jeunes lecteurs, mais derrière les enfants ce sont tout de même les adultes qui décident, qui achètent et qui légitiment (voire qui lisent) ces traductions. Ainsi les traducteurs essaient de valoriser la traduction soit par rapport à l'enfant (« c'est un livre approprié pour des enfants donc on le traduit ») soit par rapport à l'adulte (« c'est un chef-d'œuvre littéraire donc on le traduit »).

Les dernières traductions intégrales de Panis et Willemsen souhaitent renouer avec le texte original et sont appréciées pour leur fidélité au texte de Malot. Néanmoins, nos recherches démontrent que certaines des traductions antérieures sont réimprimées et lues de nos jours. En outre, les traductions « plus sourcières » et les traductions plus libres ont toujours coexisté : nous pensons notamment aux traductions Bloemink, De Zeeuw, Willemsen, Panis et Fisscher. Or, il s'agit dans tous ces cas, de retraductions profitant d'un double statut, à la fois littéraire et éducatif. Or, c'est précisément ce double statut qui motive la retraduction et permet des lectures simultanées.

50. Thomas de Veen, « Zo is 'Alleen op de wereld' niet echt een huilboek meer », *NRC Handelsblad*, 5 janvier 2017.

51. « Een kloeke heruitgave met leeslint en illustraties van Charlotte Dematons. Steek het haardvuur maar vast aan en verzamel het hele gezin, want dit wordt een ouderwets potje snotteren voor alle leeftijden. » Pjotr van Lenteren, « Nette en toegankelijke bewerking van Malots klassieker », *De Volkskrant*, 10 décembre 2016.

52. Yves Gambier, « La retraduction : ambiguïtés et défis », *op. cit.*, p. 49.

Bibliographie

- ANON., « Kunst en Letteren », *Algemeen Handelsblad*, 30 novembre 1882.
- ANON., « Kinderlectuur », *Het volk*, 16 février 1902.
- ANON., « Alleen op de wereld », *De Nieuwe Courant*, 23 mars 1904.
- ANON., « Klassebibliotheek », *De Nieuwe Courant*, 23 juin 1920.
- ANON., « Hector Malot. Alleen op de wereld », *De Tijd*, 20 janvier 1909.
- ANON., « Alleen op de Wereld », *De Standaard*, 13 mars 1900.
- ANON., « Van de Boekentafel », *De Nederlander*, 11 novembre 1922.
- ANON., « Letteren en Kunst », *De Standaard*, 4 juillet 1922.
- ANON., « Alleen op de wereld », *Algemeen Handelsblad*, 10 janvier 1927.
- ANON., « Alleen op de wereld », *Het huisgezin*, 24 janvier 1927.
- ANON., « Kinderhoek », *Trouw*, 2 juillet 1949, p. 2.
- ANON., « Vandaag vertelt », *De Tijd*, 9 avril 1942, p. 3.
- ARIJS Marijke, « Het wordt vast een hype », *De Standaard*, 4 mars 1999.
- BASTIN Georges L., « L'histoire de la traduction et la traduction de l'histoire. Introduction », *Meta*, vol. 49, n° 3, 2004, p. 459-461. doi.org/10.7202/009371ar
- BEKKERS, J.A.F., « Kwartjesboeken », dans Jan van Coillie, Wilma van der Pennen, Jos Staal, Herman Tromp (dir.), *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningue, Martinus Nijhoff, 2000, p. 1-9. À consulter sur www.dbnl.org
- BERMAN Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 1-7. doi.org/10.4000/palimpsestes.596
- BREMER J., « Bekendmaking », *Nieuwsblad voor den boekhandel*, vol. 46, n° 54, 1879, p. 314.
- BRISSET Annie, « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance: sur l'historicité de la traduction », *Palimpsestes*, n° 15, 2004, p. 39-67. doi.org/10.4000/palimpsestes.1570
- COLLOMBAT Isabelle, « Le XXI^e siècle : l'âge de la retraduction », *Translation Studies in the New Millennium*, vol. 2, 2004, p. 1-15. hal-01452331
- DARRE Yann, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1-2, 2006, p. 122-136. doi.org/10.3917/arss.161.0122
- D'HULST Lieven, « Translation history », dans Yves Gambier et Luc van Doorslaer (dir.), *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, 2010, p. 397-405.
- DE VEEN Thomas, « Zo is 'Alleen op de wereld' niet echt een huilboek meer », *NRC Handelsblad*, 5 janvier 2017.
- DESMIDT Isabelle, « Retranslation Revisited », *Meta*, vol. 54, n° 4, p. 669-683. doi.org/10.7202/038898ar
- DITMARSCH J. G., « Concentratie der Leerstof », *De christelijke onderwijzer*, vol. 14, n° 6, 1911, p. 1.
- GAMBIER Yves, « La retraduction, retour et détour », *Meta*, vol. 39, n° 3, 1994, p. 413-417. doi.org/10.7202/002799ar
- « La retraduction : ambiguïtés et défis », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 49-66.
- HOUSE Juliane, *Translation Quality Assessment: Past and Present*. New York, Routledge, 2015.
- JONGENEEL Els, « Terug van nooit weg geweest: Hector Malots *Sans famille* », *Armada, tijdschrift voor wereldliteratuur*, juillet 2017, p. 1-15. À consulter sur armadawereldliteratuur.wordpress.com
- HELLEMANS Staf, *Strijd om de moderniteit: sociale bewegingen en verzuiling in Europa sinds 1800*, Louvain, Universitaire Pers Leuven, 1990.
- KARELS-BOONZAAIJER Esther, « Remi, alleen op de wereld », *Reformatorisch Dagblad*, 10 mars 1999.
- KICKERT Walter J. M., « Histoire de la gouvernance publique aux Pays-Bas », *Revue française d'administration publique*, n° 105-106, 2003, p. 167-182. doi.org/10.3917/rfap.105.0167
- KOSKINEN Kaisa et PALOPOSKI Outi, « Reprocessing texts: The fine line between retranslating and revising », *Across Languages and Cultures*, vol. 11, n° 1, 2010, p. 29-49. doi.org/10.1556/Acr.11.2010.1.2
- « Retranslation in the age of digital reproduction », *Cadernos de tradução*, n° 11, 2003, p. 19-38.

- KOSTER Cees, « En familie. De positie van vertaling in de Nederlandstalige kinder- en jeugdliteratuur », *Literatuur zonder leeftijd*, n° 19, 2005, p. 57-69. À consulter sur www.dbnl.org
- « Laat de boeken tot ons komen. Vertaalstromen in het titelaanbod kinder- en jeugdboeken 1931-1995 », *Filter. Tijdschrift over vertalen*, vol. 12, n° 4, 2005, p. 30-39. À consulter sur www.tijdschrift-filter.nl
- KRANENDONK Wim, « Geen preekjes, wél een boodschap », *Reformatorisch Dagblad*, 22 mai 2003.
- LEFEVERE André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, New York, Routledge, 1992.
- MASSARDIER-KENNEY Françoise, « Toward a rethinking of retranslation », *Translation Review*, vol. 92, n° 1, 2015, p. 73-85. doi.org/10.1080/07374836.2015.1086289
- MENDES Peter, *Clandestine Erotic Fiction in English 1800-1930: A Bibliographical Study*, Aldershot, Scolar Press, 1993.
- MISSEMER Antoine, « Structures et pratiques économiques dans l'œuvre d'Émile Zola, l'exemple de *Germinal* », *Économie et littérature*, n° 3-4, 2013, p. 617-644. doi.org/10.4000/oeconomia.679
- MONTI Enrico, « Introduction : La retraduction, un état des lieux », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction: perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 9-20. hal-02288176
- MONNÉ Leon et ROEST Frederik Christiaan, *De Nederlandstalige uitgaven van Hector Malot: een bibliografische catalogus*, Steenbergen, De Karl May Vereniging, 2010.
- ROS Bea, « Wat men ook leest, het dient altijd tot iets. Hector Malot in nieuwe vertaling », *Literatuur zonder leeftijd*, n° 13, 1999, p. 193-200. À consulter sur www.dbnl.org
- T., « Boekentafel », *De christelijke onderwijzer*, vol. 11, n° 10, 1908, p. 4.
- TOURY Gideon, *Descriptive Translation Studies – and Beyond. Revised edition*, Amsterdam, John Benjamins, 2012.
- TROMP Herman, « P. de Zeeuw J. Gzn », dans Jan van Coillie, Wilma van der Pennen, Jos Staal, Herman Tromp (dir.), *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen, Martinus Nijhoff, 1991, 1-6. À consulter sur www.dbnl.org
- S. C., « Nieuwe kinderboeken van Van Goor », *Voorwaarts*, 13 novembre 1927.
- SCHOUTEN Rob, « Altijd alleen op de wereld: Waarom snikt iedereen bij Vitalis' dood? », *Trouw*, 6 mars 1999.
- SCHREUDER Annick, « Als een hond in Frankrijk: August Willemsen vertaalde Malots klassieke jeugdboek *Alleen op de wereld* », *De Morgen*, 11 mars 1999.
- TROMP Herman, « Alleen op de wereld nu onverminkt », *De Volkskrant*, 4 février 1983.
- VAN DER VEEN Y.G., « Onze Jubileum-Jeugdserie », *Het volk*, 31 janvier 1940, p. 3.
- VAN LENTEREN Pjotr, « Nette en toegankelijke bewerking van Malots klassieker », *De Volkskrant*, 10 décembre 2016.
- W. P., « Was dit niet de heerlijkste smartlap ter wereld? », *Het volk*, 1^{er} décembre 1982.

Annexe : les traductions néerlandaises de *Sans famille*

Nous présentons ici le corpus des éditions des traductions néerlandaises de *Sans famille* utilisé pour cette étude. Nous faisons une distinction entre les traductions intégrales et les traductions non intégrales. Dans la mesure du possible, nous mentionnons aussi le traducteur ou la traductrice, les années de publication, les informations commerciales et le nombre de réimpressions de l'édition en question. Nous soulignons que cette liste est une recherche en cours et qu'elle est régulièrement mise à jour. Ce tableau est basé sur les données disponibles au 1^{er} juin 2021. La version la plus récente de la liste peut être consultée [ici](#).

1. Traductions intégrales

| Titre | Traducteur/ traductrice | Années de publication | Lieu de publication et maison d'édition | Nombre de rééditions |
|----------------------------|--------------------------------|--------------------------|---|-------------------------|
| <i>Alleen op de wereld</i> | Gerard Keller | 1880-1920 | Den Haag: Henri J. Stemberg ; Rotterdam: D. Bolle ; Den Bosch: G. Mosmans Zoon | 18 |
| <i>Zonder familie</i> | Horsa [pseudonyme] | 1880 | Rotterdam: J. Bergé | 1 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Gerard Keller | 1944-1949 | Antwerpen: L. Opdebeek | 2 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Annettes Dideric Hildebrand | 1940 | Amsterdam: Arbeiderspers | 1 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Rosemarie Panis | 1982-2007 | Amsterdam: Loeb ; Alphen a.d. Rijn: ICOB ; Amsterdam: Hema ; Amsterdam: Rainbow ; Amsterdam: Muntinga ; Amsterdam: Sterpocket ; Oud-Beijerland: Classic Press | 9 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | August Willemsen | 1999-2016 | Amsterdam: Archipel ; Groningen: Wolters-Noordhoff ; Amsterdam: Arbeiderspers ; Utrecht: Arbeiderspers ; Amsterdam: Rainbow | 15 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Tiny Fisscher | 2016-2018 | Haarlem: Gottmer ; Amsterdam: Dwarsligger | 3 |

2. Traductions non intégrales

| Titre | Traducteur/ traductrice | Années de publication | Lieu de publication et maison d'édition | Nombre de rééditions |
|----------------------------|---|--------------------------|--|-------------------------|
| <i>Sans famille</i> | Armand Sunier | 1900 | Amsterdam: Meulenhoff & Cie | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1909 | Leiden: Futura | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1907 | Amsterdam: J.C. Dalmeijer | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Gerard Keller | 1922 | Rotterdam: D. Bolle | |
| <i>Sans famille</i> | J.W. Marmelstein | 1962 | Amsterdam: J.M. Meulenhoff | |
| <i>Sans famille</i> | C. Roovers | 1910-1936 | Amsterdam: Meulenhoff | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | J.M. Bloemink- Lugten & F.H.N. Bloemink | 1919-2008 | Gouda: G.B. van Goor Zonen ; Den Haag: G.B. van Goor Zonen ; Rotterdam: D. Bolle ; Rijswijk: V.A. Kramers ; Den Haag: V.A. Kramers ; Den Haag: W. van Hoeve ; Den Haag: Van Goor ; Amsterdam: Van Goor ; Deurne: Deka-Boeken | 89 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | J.M. Bloemink- Lugten & F.H.N. Bloemink | 1930 | Antwerpen: L. Opdebeek | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | F.H.N. Bloemink | 1979-1980 | Amsterdam: Loeb & Van der Velden | 2 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1935 | Amsterdam: V. Laar | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Pieter de Zeeuw J. Gzn. | 1939 | Den Haag: Van Goor Zonen ; Amsterdam: Van Goor | 21 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Hans Petrus van den Aardweg [& pseud.] | 1940-1966 | Amsterdam: Jeugdboekery ; Amsterdam: Goede Lectuur ; Amsterdam: Mulder & Zoon ; Amsterdam: Jeugdland ; S.I. Hema ; Heemstede: Jeugdland | 13 |

| Titre | Traducteur/ traductrice | Années de publication | Lieu de publication et maison d'édition | Nombre de rééditions |
|----------------------------|---|--------------------------|---|-------------------------|
| <i>Alleen op de wereld</i> | Hans Petrus van den Aardweg [pseud. Annie van Hoorn] | 1952 | Antwerpen: Van Gelder | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Hendrik van Luyken | 1950 | Amsterdam: Goede kinderlectuur | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1955 | Amsterdam: Goede lectuur voor de jeugd | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Joost van Roon | 1955 | Alkmaar: Victrix | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1960 | Amsterdam: Joachimstal | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1956 | Amsterdam: Nijco | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | E. Verbraeken | 1957 | Antwerpen: Zuid-Nederlandse Uitgeverij | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1957 | Haarlem: Wonderland | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1958 | Haarlem: Eykenhof | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Sandor Kis [pseud. Lambertus Gerardus Weldering & Mariska Weldering-Fekete] | 1960 | Antwerpen: Zuid-Nederlandse Uitgeverij | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1980 | Hilversum: Nooitgedacht | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1965 | Mechelen: Herman Troukens | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1961 | Utrecht: De Lanteern | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Johannes Petrus Antonius Wiegman | 1966 | Amsterdam: Mulder & Zoon | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Francine Schregel-Onstein | 1972-1979 | Ridderkerk: Kerco ; Ridderkerk: Ridderhof ; Rotterdam: Ridderhof ; Ridderkerk: Gradivus | 4 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1974 | Rotterdam: Lekturama | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1974 | Amsterdam: Amsterdam Boek | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | H.P. Verschuur | 1974-1979 | Alphen a.d. Rijn: Geka ; Dronten: Casterman | 4 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Pieter Grashof | 1975-1983 | Alkmaar: Kluitman | 5 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Hetty van den Heuvel | 1979-1991 | Harderwijk: Centrale uitgeverij | 3 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Joan Eisema | 1979 | Huizen: Classics ; Wassenaar: Kortekaas Merchandising ; Amsterdam: Mulder | 3 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Helena Phyllis Maria Kernkamp-Biegel | 1980-1989 | Groningen: Wolters-Noordhoff ; Groningen: Dijkstra | 2 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Juan Lopez Ramon | 1980 | Tilburg: De Vrijbouter | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Nelly Johanna Kunst | 1980 | Amsterdam: Omega Boek | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1980 | Ridderhof | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1980 | Amsterdam: Semic | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Hélène Mos | 1982 | Aartselaar: Beckers | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Pieter Cornelis Wijn | 1983-1999 | Bayum: De Lijn ; Heemstede: Big Balloon | 2 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Allard Schröder | 1983-2016 | Haarlem: Oberon ; Bilthoven: Solo | 5 |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 1994 | Amsterdam: Reader's Digest | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | ? | 2013 | Amsterdam: Reader's Digest | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Ingrid Buthod-Girard | 1999 | Chevron: Hemma | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Wijnand Cornelis van de Meeberg Jr. | 2013 | Rotterdam: Calbona | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Bart Proost | 2015 | Zedelgem: Saga | |
| <i>Alleen op de wereld</i> | Rose Heliczzer | 2020 | Amsterdam: Eenvoudig Communiceren | |

Traduire Rabelais et Montaigne aux Pays-Bas

PAUL J. SMITH, Université de Leyde

Résumé

Cet article étudie et contextualise les multiples vicissitudes qu'ont subies les traductions néerlandaises de Rabelais et de Montaigne à travers les siècles. L'article passe en revue les deux traductions partielles et modestes de ces auteurs au XVI^e siècle, ainsi que les deux grandes traductions réalisées au XVII^e siècle, celles de Glazemaker (1674) et de Wieringa (1682). Il saute les deux siècles suivants, qui sont sans traductions rabelaisiennes ni montaigniennes, pour passer au xx^e siècle, qui connaît une pléthore de traductions. Pour ne mentionner que les traducteurs les plus importants : Rabelais est traduit par Sandfort (1931), Buckinx (1995) et Vermeer-Pardoen (1995-2003), alors que Montaigne est traduit par De Graaff (1993) et Van Pinxteren (1993-2003). L'article analyse les rapports concurrentiels et autres qui existent entre ces traductions du siècle passé.

Les traductions néerlandaises des deux plus grands prosateurs français du XVI^e siècle, Rabelais et Montaigne, connaissent une longue histoire, qui reflète les appréciations changeantes du lectorat néerlandais au cours des siècles. C'est cette double réception séculaire, tantôt parallèle tantôt divergente, que le présent article se propose d'étudier et de placer dans son contexte historique et culturel¹.

Débuts hésitants

Les premières traductions néerlandaises de ces auteurs, celles du XVI^e siècle, ont ceci en commun qu'elles sont les plus anciennes du monde. Mais, contrairement aux traductions allemandes, anglaises et italiennes plus récentes – celles de Johann Fischart (*Geschichtsklitterung*, 1575), Girolamo Naselli (*Discorsi morali politici e militari*, 1590) et Thomas Urquhart (*Gargantua and Pantagruel*, 1653), qui témoignent toutes de l'assurance des traducteurs –, les deux traductions néerlandaises sont hésitantes. Ainsi, la *Pantagruéline Pronostication*, un ouvrage court et moins connu de Rabelais, datant de 1532, est traduite anonymement et publiée à Anvers en 1561 sous le titre *Nieuwe Prognosticatie [...], ghecalculeert by M. Lieripe alias Gheldeloos*² [Pronostication nouvelle, calculée par M. Lieripe alias Sans-Argent]. L'anonymat de cette traduction s'explique : Rabelais vient d'être mis à l'Index, et la situation politico-religieuse instable – la ville d'Anvers hésitant entre catholicisme et protestantisme – exige une attitude prudente de la part des auteurs et des imprimeurs. Malgré sa très bonne

-
1. Je remercie Marjolein Hageman et Alexander Roose pour leur lecture critique de cet article ainsi que Peter Altena, Frank de Graaff, Kasper van Ommen et Mathijs Sanders pour leurs informations indispensables.
 2. Hinke van Kampen et Herman Pleij e.a. (dir.), *Het zal koud zijn in 't water als 't vriest. Zestiende-eeuwse parodieën op gedrukte jaarvoorspellingen*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1980, p. 162-187.

qualité, cette traduction, dont seul un exemplaire est connu, ne laisse aucune trace dans la mémoire littéraire des lecteurs néerlandophones.

Cela vaut aussi pour les premières traductions de Montaigne, entreprises par Hendrik Laurentz. Spiegel et Jan van Hout, dont seule subsiste, sous forme de brouillon, celle de Van Hout. Celui-ci, magistrat de la ville de Leyde et poéticien influent, traduit, en 1585, le chapitre « De la modération ». Ce brouillon, découvert par le néerlandiste Johan Koppenol dans les archives de la ville de Leyde, est un « essai » au sens propre du mot. Koppenol montre comment, au départ, Van Hout laisse en blanc les mots difficiles à traduire, pour y revenir, dans un second temps, en remplissant les blancs³. Cette traduction précoce (la première édition des *Essais* date de 1580, l'édition élargie est de 1588) montre à quel point Montaigne était connu. Que sa réception ait lieu principalement aux Pays-Bas septentrionaux réformés, et non aux Pays-Bas catholiques du Sud, tient au fait que Montaigne, quoiqu'il ne fût pas mis à l'Index comme Rabelais, était néanmoins un auteur suspect⁴.

Les premières traductions intégrales

Les traductions néerlandaises des œuvres complètes des deux auteurs se font longtemps attendre : celle de Montaigne, faite par Jan Hendrik Glazemaker⁵, n'est publiée qu'en 1674⁶ ; celle de Rabelais, datant de 1682, est publiée sous le pseudonyme « Claudio Gallitalo », derrière lequel se cache le traducteur Nicolaas Jarichides Wieringa⁷. Les deux traductions, effectuées dans les Pays-Bas septentrionaux, témoignent de la grande influence de la littérature française – ceci malgré le fait que la République fût en conflit permanent avec Louis XIV, conflit dont le point culminant fut la Guerre de Hollande (1672-1678). L'œuvre théâtrale de Molière est un bel exemple de cette influence : entre 1663 et 1700, la plupart des comédies de Molière ont été traduites en néerlandais (certaines même plusieurs fois) et jouées dans les théâtres d'Amsterdam, Leyde et La Haye⁸. Or, on pourrait penser que cette multitude de traductions est le signe d'une connaissance déclinante de la langue française. Ce n'est que

-
3. Johan Koppenol, « The early reception of Montaigne in Holland: Van Hout, Coornhert and Spiegel », dans Paul J. Smith et Karl A.E. Enenkel (dir.), *Montaigne and the Low Countries*, Leyde, Brill, 2007, p. 142-149.
 4. Ce n'est qu'en 1676 que Montaigne est mis à l'Index. Sur la réception de Montaigne aux Pays-Bas, voir Paul J. Smith et Karl A.E. Enenkel (dir.), *Montaigne and the Low Countries*, *op. cit.* ; sur celle de Rabelais, voir Marcel De Grève, *La réception de Rabelais en Europe du xv^e au xiii^e siècle*, Paris, Champion, 2009, p. 167-208.
 5. Sur Glazemaker, traducteur de Descartes et de Spinoza, voir Alexander Roose, « "Le bon verrier" : Jan Hendrik Glazemaker, traducteur néerlandais de Montaigne », *Montaigne Studies*, vol. 23, 2011, p. 60-63.
 6. En fait, il existe quelques traductions partielles. Celle de Maria Heyns compte 11 chapitres ; voir Alicia C. Montoya, « A woman translator of Montaigne. Appreciation and appropriation in Maria Heyns's *Bloemhof der doorluchtige voorbeelden* (1647) », dans Paul J. Smith et Karl A.E. Enenkel (dir.), *Montaigne and the Low Countries*, *op. cit.*, p. 223-245. Johan van Beverwijck donne des fragments commentés du chapitre « De la ressemblance des enfants aux pères » (*Essais*, II, 37) ; voir Paul J. Smith, « Johan van Beverwijck, *Défense de la médecine contre les calomnies de Montaigne*, traduite du néerlandais en français par Madame de Zoutelandt (1735) », *Montaigne Studies*, vol. 32, 2020, p. 155-202.
 7. Voir Caroline Louise Thijssen-Schoute, *Nicolaas Jarichides Wieringa. Een zeventiende-eeuws vertaler van Boccacini, Rabelais, Barclai, Leti e.a. [...]*, Assen, Van Gorcum, 1939.
 8. Frans R.E. Blom et Paul J. Smith, « Molière à la mode d'Amsterdam (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Littératures classiques*, à paraître en 2022.

partiellement vrai : après tout, en même temps que les traductions, les comédies de Molière sont également publiées en français en Hollande – certaines pièces la même année que la première édition en France. Ces éditions n'étaient pas seulement destinées à l'exportation – y compris les exportations illégales vers la France – mais aussi au marché intérieur. Les pièces traduites (notamment celles qui ont été publiées sous l'égide de la société littéraire *Nil volentibus arduum* [À qui le veut, rien d'impossible]) se caractérisent par une forte « hollandisation » du texte, tant en termes de contenu que de langue – purification qui fait que les gallicismes ont été évités autant que possible. La production simultanée des éditions françaises et des traductions néerlandaises n'est donc pas paradoxale – certains lecteurs néerlandais ont manifestement lu à la fois l'original français et la traduction néerlandaise⁹.

Tout cela s'applique *mutatis mutandis* à la réception de Rabelais et de Montaigne. Les œuvres de Rabelais ont été publiées en français en 1666 par les Elzevier à Amsterdam, dans une édition qui est faite selon la nouvelle mode éditoriale, c'est-à-dire escortée d'un impressionnant appareil paratextuel. Cette édition a été réimprimée et plagiée à plusieurs reprises, comme c'est le cas de l'édition pseudo-elzevirienne de 1675¹⁰. Cette édition pirate est importante pour notre argumentation, car elle est le texte source de la traduction néerlandaise de Rabelais¹¹. Quelques années auparavant, en 1657, les *Essais* de Montaigne sont également publiés dans une édition hollandaise en français, par l'imprimeur et libraire amstellodamois Anthoine Michiels¹². Tout comme les éditions françaises des années 1650, celle d'Amsterdam contient un vaste appareil paratextuel pour accompagner le lecteur dans le labyrinthe textuel que sont les *Essais*. Bien que l'on ignore quelle édition est exactement le texte source de Glazemaker – celle de Michiels étant le plus probable –, il est clair qu'il en reprend l'appareil paratextuel et qu'il le perfectionne pour le lecteur néerlandais.

Glazemaker, traducteur des *Essais*

Examinons comment Glazemaker procède. Par rapport à l'édition de Michiels, il apporte des changements importants : les paratextes introducteurs de Marie de Gournay sont supprimés, la liste des références de Juste-Lipse aux *Essais* disparaît également ; les trois « tables des chapitres » des trois Livres sont fusionnées en une « Table des chapitres » générale, et la « Table des matières plus remarquables contenuës en ce livre » est remplacée par une très vaste table synoptique des matières de 48 (!) pages, où chaque chapitre reçoit un très bref résumé (voir Fig. 1). Ce résumé est basé sur les abrégés qui précèdent tous les chapitres, qui à leur tour sont composés à partir des manchettes dans les marges (voir Fig. 2), tirées et

9. C'est ce que j'ai démontré pour le satiriste Hendrik Doedijns, lecteur de Rabelais et de Molière, voir Paul J. Smith, « Doedijns' *Haegsche Mercurius* en Rabelais », *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman*, vol. 15, 1992, p. 1-9.

10. Paul J. Smith (dir.), *Éditer et traduire Rabelais à travers les âges*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, p. 141.

11. Caroline Louise Thijssen-Schoute, *Nicolaas Jarichides Wieringa*, *op. cit.*, p. 286-287 ; Enny E. Kraaijveld et Paul J. Smith, « Les premiers traducteurs de Rabelais : Wieringa lecteur de Fischart et d'Urquhart », dans Smith, *Éditer et traduire Rabelais*, p. 178-179.

12. Philippe Desan, « Les éditions des *Essais* avec des adresses néerlandaises aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans Paul J. Smith et Karl A.E. Enenkel (dir.), *Montaigne and the Low Countries*, *op. cit.*, p. 348-352.

traduites de l'édition française. Cette information paratextuelle est certes redondante et peu utile dans le cas des chapitres plus courts, comme le chapitre d'ouverture du livre I des *Essais* (voir Fig. 2), mais elle facilite sans aucun doute la lecture des chapitres plus longs, tel que « L'Apologie de Raimond Sebond » (II, 12), qui dans la traduction néerlandaise ne compte pas moins de 162 pages¹³. Dans les premières éditions françaises, ce chapitre forme un bloc textuel impénétrable sans subdivision en paragraphes. Les seuls points de référence pour le lecteur qui souhaite retrouver certains passages, sont les citations latines imprimées en italiques. Afin de remédier à cette impénétrabilité textuelle, les éditeurs de Montaigne au XVII^e siècle utilisent des manchettes marginales, qui, d'édition en édition, ne cessent de croître en nombre et en longueur. Glazemaker continue dans cette voie : « L'Apologie de Raimond Sebond » est subdivisée en 40 « afdeelingen » [paragraphes], dont chacun fait l'objet d'un résumé détaillé.

Malgré sa renommée en tant que traducteur de Descartes et Spinoza et la qualité intrinsèque de sa traduction, le succès de celle-ci a été limité. Il est vrai qu'un certain nombre de rééditions sont connues, mais elles proviennent toutes du même tirage, pourvues d'un colophon différent¹⁴. Cela indique que les ventes ont été décevantes. Le faible succès de cette traduction est confirmé par la quasi-absence de lecteurs qui y réfèrent – ce qui contraste avec la traduction de Rabelais par Wieringa, comme nous le verrons.

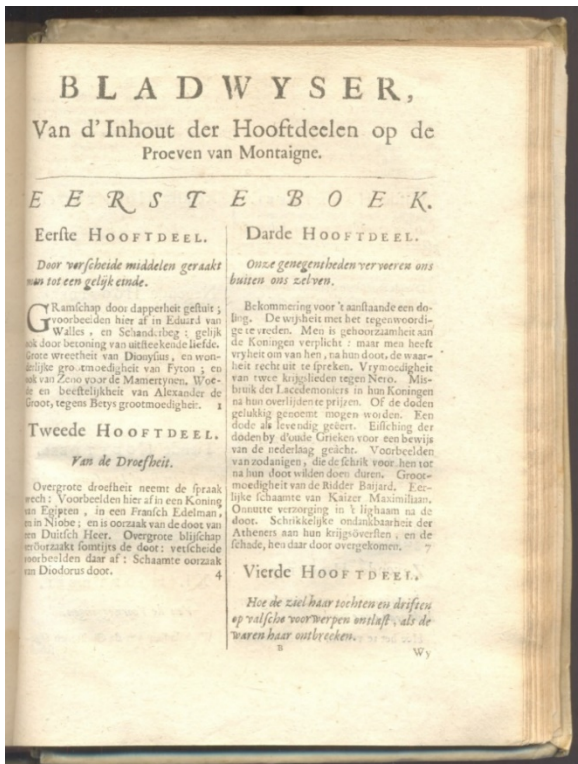


FIG. 1. Première page de la « Table synoptique des matières » de la traduction de Montaigne par Glazemaker. Amsterdam, erf. Gerrit van Goedesberg, 1647. Collection Universitaire Bibliotheken Leiden, cote 1209 A 14

13. Michel de Montaigne, *Alle de Werken [...] bestaende in zijn Proeven*, trad. Jan Hendrik Glazemaker, erf. G. van Goedesberg, 1674, p. 362-523
14. Francis Pottière-Sperry, « Les éditions des *Essais* de Montaigne en néerlandais au XVII^e siècle », *Bulletin de bibliophilie*, 2000, p. 147-132.



FIG. 2. Première page des *Essais* de Montaigne dans la traduction de Glazemaker. Amsterdam, erf. Gerrit van Goedesberg, 1647. Collection Universitaire Bibliotheken Leiden, cote 1209 A 14.

Wieringa, traducteur de Rabelais

Contrairement à Glazemaker, Wieringa publie sous un pseudonyme, Claudio Gallitalo, choisi pour indiquer qu'il traduit du français (« gall ») ainsi que de l'italien (« italo »). Son anonymat est si réussi qu'il a fallu attendre le ^{xx}e siècle avant de connaître l'identité du traducteur : C.L. Thijssen-Schoute a découvert qu'il s'agissait du frison Wieringa, censeur à l'École latine de Harlingue (Harlingen), ville de la province de la Frise (Friesland). Cette fonction pourrait expliquer pourquoi il aurait adopté un pseudonyme. En effet, traduire un écrivain comme Rabelais, considéré comme blasphématoire et obscène, et publier sa traduction chez Jan ten Hoorn, imprimeur de livres dangereusement libertins (de signature cartésienne, spinozienne, mais aussi érotiques¹⁵) aurait pu nuire à sa réputation.

Tout comme Glazemaker, Wieringa s'échine à augmenter la lisibilité de sa traduction. Pour ce faire, il adopte et traduit l'appareil paratextuel des éditions Elzevier dans son intégralité¹⁶. La lecture de Rabelais présente d'autres difficultés que la lecture de Montaigne. Avec Rabelais, le lecteur ne se perdra pas facilement dans un labyrinthe textuel, d'autant plus que le texte est divisé en chapitres de taille gérable. Les difficultés des textes rabelaisiens se

15. Sur le fonds libertin des frères Jan et Timotheus ten Hoorn, voir Inger Leemans, *Het woord is aan de onderkant. Radicale ideeën in Nederlandse pornografische romans 1670-1700*, Nimègue, Vantilt, 2002, p. 50-52 et 278-831.

16. Caroline Louise Thijssen-Schoute, *Nicolaas Jarichides Wieringa, op. cit.*, p. 284-246.

situent (entre autres) au niveau lexical : pour les surmonter, Wieringa recourt régulièrement à l'explication à l'aide de notes marginales. En outre, lorsqu'il traduit tel ou tel mot difficile, il ajoute souvent à la traduction le mot français ou latin, en le mettant en italique – ou vice versa : il donne le mot français en italique, suivi de la traduction néerlandaise entre parenthèses (voir Fig. 3). En général, Wieringa (tout comme Glazemaker et les traducteurs de Molière de *Nil volentibus arduum*) est un traducteur puriste : il évite les gallicismes, et essaie, autant que possible, de rendre en néerlandais les plaisanteries linguistiques françaises et (pseudo-)latines. Parfois, il le fait dans sa langue maternelle, le frison – langue que Wieringa utilise pour transcrire certaines expressions populaires de Rabelais¹⁷.

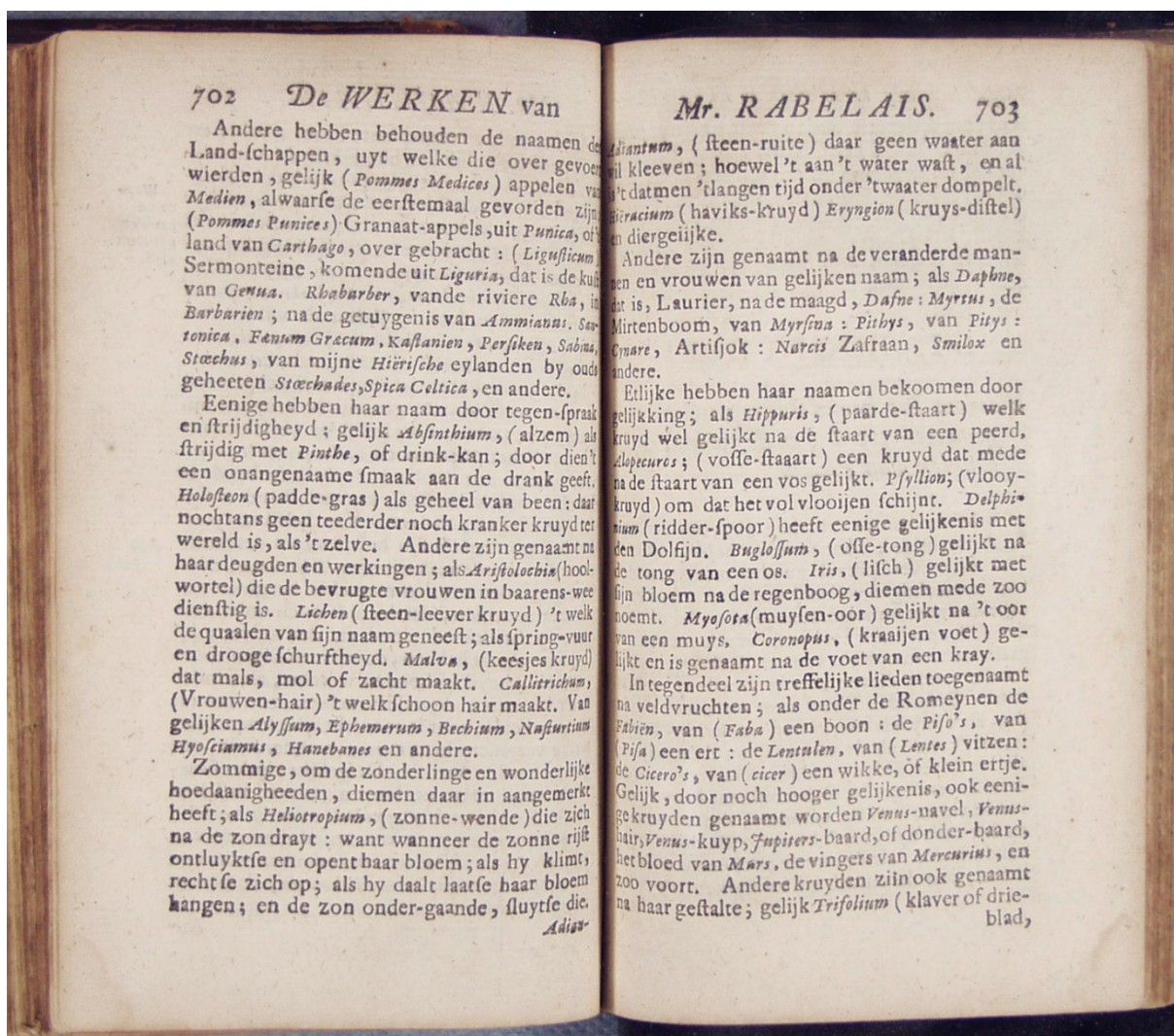


FIG. 3. Pages botaniques du *Tiers livre* de Rabelais, traduit par Wieringa (*Werken*, t. I, p. 702-703). Bibliothèque universitaire d'Amsterdam, cote OK 62-3928. À consulter sur www.let.leidenuniv.nl.

17. P. Sipma, « Friesch in Neerlands taaltuin », *Onze Taaltuin*, n° 5, 1937, p. 379-384.

La traduction de Wieringa est d'une précision méticuleuse, presque philologique. Par exemple, il a comparé son texte source principal avec au moins une autre édition de Rabelais, et il a contrôlé sa traduction en s'appuyant sur celles de Fischart et d'Urquhart¹⁸. Il utilisait aussi régulièrement des dictionnaires, dont *A Dictionarie of the French and English Tongues* (1611) de Randle Cotgrave (qui renvoie souvent directement à Rabelais) et probablement aussi *Le Grand dictionnaire françois-flamen* (dans l'édition amstellodamoise de 1636). Quant au vaste jargon érudit de la botanique, j'ai découvert qu'il utilisait systématiquement la dernière édition de *Cruydt-Boeck* (1644) de Rembert Dodoens¹⁹.

Contrairement à la traduction de Glazemaker, celle de Wieringa a eu beaucoup d'influence. Ainsi, les écrivains satiriques tels que Hendrik Doedijns, Simon van Leeuwen et Jacob Campo Weyerman utilisent abondamment cette traduction²⁰. De même, son vocabulaire étendu et sa créativité lexicale ne sont pas passés inaperçus des lexicographes du *Woordenboek der Nederlandsche Taal* [Dictionnaire de la langue néerlandaise] (1864-1998, 43 tomes), qui donne 200 références à « Gallitalo ». Même le traducteur anglais Peter Motteux, le successeur d'Urquhart, semble de temps en temps consulter Wieringa²¹, et il en va de même pour certains traducteurs du XX^e siècle, comme nous allons le voir.

Vers l'époque moderne

Il est remarquable qu'aux XVIII^e et XIX^e siècles, pratiquement aucune traduction de Rabelais ou de Montaigne n'a été publiée. Je n'ai trouvé que des traductions partielles dans la *Paedagogische Bibliotheek* : le volume VIII de cette collection contient la traduction du chapitre « De l'institution des enfants²² ». Le volume IX est consacré à une traduction des chapitres pédagogiques de *Gargantua et Pantagruel*²³. Cette rareté des traductions contraste avec les pays voisins : en Allemagne, les *Essais* sont traduits intégralement par Johann Dietz (1753-1754) et Johann Bode (1793-1799). De plus, six traductions partielles paraissent entre 1850 et 1911. Et le *Journal de voyage* de Montaigne, découvert par hasard en 1770 et publié en français en 1774, est traduit peu après en allemand par Johann Ulrich (1777-1779), inspiré par l'enthousiasme de Goethe pour le voyage de Montaigne en Italie²⁴. Et en ce qui concerne Rabelais : en 1785-1786 paraît la traduction curieuse de Christian Levin Sander qui, sous le pseudonyme de Dr. Eckstein, mêle des éléments de *Geschichtklitterung* de Fischart à sa propre traduction de Rabelais. Pour des traductions plus littérales, il faut attendre Gottlieb Regis (1832-1841), F.A.

18. Enny E. Kraaijveld et Paul J. Smith, « Les premiers traducteurs de Rabelais... », *op. cit.*, p. 178-179.

19. Paul J. Smith, « Traduire l'érudition botanique de Rabelais (XVI^e-XVII^e siècles) », *L'Année rabelaisienne*, n° 6, 2022, à paraître.

20. Paul J. Smith, « Rabelais-ontleningen bij Simon van Leeuwen S.J.Z. », *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman*, vol. 12, 1989, p. 91-95 ; « Doedijns' *Haegsche Mercurius* en Rabelais », *op. cit.*, p. 1-9.

21. Paul J. Smith, « Traduire l'érudition botanique... », *op. cit.*

22. J. Schippers, *Montaigne over opvoeding. Vertaling van gedeelten zijner Essais*, Groningue, W. Versluys, 1880.

23. Arthur Cornette, *Rabelais*, Groningue, W. Versluys, 1881.

24. Karin Westerwelle, « "Er denkt zu sehr französisch !" Les *Essais* en traduction allemande », *Montaigne Studies*, vol. 23, 2011, p. 67-80 ; Paul J. Smith, « Traduire Montaigne à travers le monde », *Montaigne Studies*, vol. 23, 2011, p. 3-16.

Gelbeke (1880) et Hegauer et Dr. Owlglass (pseudonymes de Wilhelm Engelbert Oefrering et Hans Erich Blaiich, 1905-1909).

La situation en Angleterre diffère de celle de l'Allemagne et des Pays-Bas. On y trouve trois traductions largement lues et réimprimées : les *Essais* traduits par John Florio (1603) et Charles Cotton (1685), et la traduction de Rabelais par Thomas Urquhart et son successeur Peter Motteux (1694). Les traductions de Florio et d'Urquhart sont considérées comme des jalons dans l'histoire de la traduction. De la seule traduction Urquhart/Motteux, quatre éditions ont été comptées au XVIII^e siècle et neuf au XIX^e siècle²⁵. Mais ces traductions sont loin de monopoliser le marché. D'autres traductions faisant autorité ont paru, ainsi la traduction de Rabelais par W.F. Smith (1893), et celles de Montaigne par William Hazlitt (1842), par George B. Ives (1925 : traduction américaine, surnommée « Fig-Leave Edition », car les passages scabreux de Montaigne ne sont pas traduits) et par F.J. Freeman (1927 : traduction britannique)²⁶.

La situation néerlandaise contraste donc fortement avec toutes ces activités de traduction à l'étranger. Les causes de cette absence de traductions se laissent deviner. Les compétences de lecture en français des Néerlandais étaient probablement si élevées que faire et publier une traduction n'était pas rentable. À ce sujet, l'affirmation de l'intellectuel Conrad Busken Huet, faite lors d'un colloque international à Paris en 1878, mérite d'être citée : « Tout Néerlandais ayant un brin de civilisation lit maintenant Montaigne, Shakespeare, Goethe, Dante, dans l'original, comme Horace a été lu au XVIII^e siècle²⁷ ». C'était aussi l'argument auquel le traducteur J.A. Sandfort (que nous allons rencontrer plus loin) a été confronté dans les années 1930, lorsqu'il a rendu visite aux éditeurs pour leur proposer ses projets de traduction²⁸. Il est par ailleurs notable que Busken Huet ne mentionne pas le nom de Rabelais dans sa communication. Il considérait sans doute que la langue de Montaigne était plus accessible aux lecteurs néerlandais que celle de Rabelais. Une consultation de la [Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren](#) [Bibliothèque numérique des Lettres néerlandaises] nous apprend qu'au XIX^e siècle, Montaigne est beaucoup plus mentionné et cité que Rabelais, et que Montaigne est très souvent cité en français, contrairement à Rabelais, cité le plus souvent dans la traduction de Wieringa.

Par ailleurs, il est probable que les traducteurs et les éditeurs ont trouvé les œuvres de Rabelais et Montaigne, et surtout celles de Rabelais, trop scandaleuses pour un large public.

25. Frank-Rutger Hausmann, *François Rabelais*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979, p. 14.

26. Cathleen M. Bauschatz, « The Fig-Leaf Edition: the Ives/Norton Translation of Montaigne's *Essais* (1925-1946) », *Montaigne Studies*, vol. 23, 2011, p. 107-21 ; Paul J. Smith, « Traduire Montaigne... », *op. cit.*, p. 3-16.

27. « Elk Nederlander met een glimp van beschaving leest thans Montaigne, Shakespeare, Goethe, Dante, in het oorspronkelijk, zooals men in de 18de eeuw Horatius las. » Conrad Busken Huet, « Het Internationaal Letterkundig Kongres van Parijs », dans *Litterarische fantasien en kritieken*, t. 10, Haarlem, Tjeenk Willink, 1884, p. 115. Nous (re)traduisons. La communication de Busken Huet a été faite en français, mais comme il ne publie que la traduction néerlandaise de cette communication, la version française demeure inconnue.

28. Janine R. Mooij et Mathijs Sanders, « "Ik heb de flair, om teksten goed te vertalen, die ik soms pas veel later ga begrijpen". Over vertaler J.A. Sandfort », *Zacht Lawijd*, vol. 18, n° 4, 2019, p. 48.

Cela ressort de la traduction partielle ci-mentionnée de Rabelais dans la *Paedagogische Bibliotheek*. Dans sa préface, le traducteur Arthur Cornette met tout en œuvre pour défendre son choix de traduire Rabelais en soulignant la contradiction dans l'écriture rabelaisienne : d'une part, il y a « un déluge de plaisanteries sales [...] de longues digressions, un affichage fastidieux de savoirs mal utilisés, des listes interminables et ennuyeuses [...], [une] pédanterie sale [...], [des] mauvaises herbes dégoûtantes et puantes » ; et d'autre part, l'œuvre témoigne d'une « ingéniosité vivante et étincelante, d'une profonde sagesse, d'une perception fine, d'un savoir fouillé, d'une connaissance aiguë de la nature humaine et d'une humanité généreuse²⁹ ». Ce jugement contradictoire sur Rabelais a une longue histoire. On le retrouve chez La Bruyère – « Son livre est une énigme [...], c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse et d'une sale corruption » – et Voltaire – « On est fâché qu'un homme qui avoit tant d'esprit en ait fait un si misérable usage »³⁰. Il n'est pas improbable que les aspects négatifs de l'écriture rabelaisienne aient fait hésiter d'éventuels traducteurs.

Traduire Rabelais et Montaigne entre 1900 et 1950

La différence d'appréciation entre Rabelais et Montaigne persiste au XX^e siècle. Au fur et à mesure que la connaissance des Néerlandais de la langue française diminue, le besoin de traductions augmente. Quelques chapitres de Montaigne trouvent une place sous forme d'anthologie dans des collections prestigieuses. Ainsi, une sélection de chapitres traduits et commentés par le poète Jan van Nijlen, intitulée *Uren met Montaigne* [Heures avec Montaigne], est insérée dans la collection *Boeken van wijsheid en schoonheid* [Livres de sagesse et de beauté] dans laquelle figurent des anthologies de Shakespeare, Spinoza et Schopenhauer³¹. En 1939, la célèbre anthologie *Les Pages immortelles de Montaigne choisies et expliquées par André Gide* (1939) est publiée dans *The Living Thoughts Library*, un projet international de traduction qui publiait un ouvrage en 15 langues simultanément. La traduction néerlandaise est faite par Frank de Vries³². Il est frappant de voir comment Van Nijlen et De Vries justifient leur traduction en critiquant celle du XVII^e siècle : s'ils louent tous les deux la fidélité de la traduction de Glazemaker, Van Nijlen critique ses « phrases parfois assez lourdes et confuses³³ » et selon De Vries, la traduction de Glazemaker n'est « pas toujours exacte³⁴ ».

En comparaison des *Essais* de Montaigne, l'œuvre de Rabelais était assez peu connue des Néerlandais. L'historien littéraire Jan Walch a consacré un chapitre à Rabelais dans son

29. « stortvloed van vuile boerten [...] langdradige uitweidingen, vervelende uitstalling van kwalijk te pas gebrachte geleerdheidskramerij, ellelange, saaie opsommingen [...] ploertige pedanterie [...] walgend stinkend onkruid » ; « levend en sprankelijk vernuft, van diepe wijsheid, van fijnen opmerkingsgeest van grondige geleerdheid, van scherpen mensenkennis en gulle mensenmin ». Arthur Cornette, *Rabelais*, *op. cit.*, p. 4.

30. La Bruyère et Voltaire cités et commentés par I.A. Schouten-Kalnins et Paul J. Smith, *François Rabelais 1494-1994*, Leyde, Bibliotheek der Rijksuniversiteit te Leiden, 1994, p. 38-39.

31. Jan van Nijlen, *Uren met Montaigne: een keur van stukken uit zijne werken*, Baarn, Hollandia, 1916.

32. André Gide, *De levende gedachten van Montaigne, belicht door André Gide*, trad. Frank de Vries, La Haye, Servire, 1939.

33. « soms nogal logge en verwarde zinnen ». Jan van Nijlen, *Uren met Montaigne*, *op. cit.*, p. 25.

34. « niet altijd nauwkeurig ». André Gide, *De levende gedachten van Montaigne*, *op. cit.*, p. 42.

livre *Boeken, die men niet meer leest* [Livres qu'on ne lit plus] (1930). Avec la traduction de J.A. Sandfort cela a changé. Contrairement aux anthologies de Montaigne faisant partie de collections prestigieuses, cette traduction intégrale de Rabelais est un projet individuel. Avec le soutien de Pieter Valkhoff et K.R. Gallas, deux grands noms de la romanistique néerlandaise de la première moitié du xx^e siècle, Sandfort réussit à enthousiasmer l'éditeur A.G. Schoonderbeek³⁵. En 1931, une édition de luxe grand format en deux volumes est publiée, enluminée par Gustave Doré et Paul Robida. Dans ses remerciements, Sandfort mentionne deux personnes de renommée internationale, Johan Huizinga (qui, par ailleurs, a avoué n'apprécier que modérément l'œuvre de Rabelais³⁶) et Abel Lefranc, avec qui Sandfort a eu une correspondance éphémère à propos de Rabelais. Dans sa préface, Valkhoff qualifie la traduction d'« œuvre d'art » : l'artiste-traducteur a, selon lui, réussi à joindre sa connaissance profonde de la langue et des idées de Rabelais à la maîtrise parfaite de sa langue maternelle. Cependant, Valkhoff note aussi que Sandfort « a profité ici et là de son prédécesseur du xvii^e siècle [= Wieringa], [et que] pour éviter que son livre ne devienne trop volumineux, il a fait des coupes ici et là, et qu'il a laissé tomber certaines interminables parties de moindre valeur, qui n'intéressent que les historiens de la littérature³⁷ ». À y regarder de près, les remarques de Valkhoff – les « ici et là » répétés – relèvent de l'euphémisme. Ainsi, des quatorze langues parlées par Panurge lors de sa première rencontre avec Pantagruel (*Pantagruel*, chap. 9), Sandfort ne donne que le néerlandais et le haut allemand. Et il réduit les 139 livres de la liste de la Bibliothèque de Saint-Victor (*Pantagruel*, chap. 7) à 101, dont au moins 8 sont pris dans la traduction de Wieringa. Tout cela sans qu'un seul critique contemporain ne s'en soit offusqué. La réception fut extrêmement positive – la seule note critique provint du journaliste-romancier A.M. de Jong, qui trouvait le style de Sandfort quelque peu archaïque.

Avec cette traduction, Sandfort a établi sa réputation ; il deviendra encore plus connu grâce à celle du *Voyage au bout de la nuit* (1934) – traduction pour laquelle il a entretenu une correspondance avec Céline³⁸. Aussi les générations suivantes ont-elles continué à découvrir Rabelais grâce à cette traduction, rééditée au moins six fois jusqu'aux années 1980.

Bien que, dans les années 1930, un projet de Sandfort pour traduire Montaigne ait été refusé par les maisons d'édition³⁹, le succès commercial durable de sa traduction de Rabelais a montré aux traducteurs et aux éditeurs de l'après-guerre qu'il existait aussi un marché pour

35. Peter Altena, « "Alsof het daglicht hem stoorde". Over Rabelais-vertaler J.A. Sandfort (1893-1959) », *Faicts & Dicts*, n° 14, octobre 1998, p. 2-11 et n° 15, décembre 1998, p. 2-9.

36. Cité par Peter Altena dans *Faicts & Dicts*, n° 15, décembre 1998, p. 2-3. Dans une lettre à Sandfort (4 janvier 1929), Huizinga remarque : « Rabelais kan ik, met mate, genieten, maar toch eigenlijk meer als verschijnsel van een tijd dan als litteratuur » [Je peux apprécier Rabelais de façon modérée, mais en fait plutôt comme un phénomène historique que comme une œuvre littéraire].

37. « hier en daar geprofitteerd [heeft] van zijn zeventiende-eeuwse voorganger [en dat hij] om te vermijden dat zijn boek te volumineus zou worden, hier en daar besnoeiingen [heeft] aangebracht, en langgerekte, minderwaardige gedeelten, die slechts voor de literatuur-historici van belang zijn, laten vallen ». (Pieter Valkhoff, « Inleiding », dans François Rabelais, *Verzamelde werken, I: Gargantua en Pantagruel. Boek 1-3*, trad. J.A. Sandfort, Laren, Schoonderbeek, 1931-1932, s.p.

38. L.-F. Céline, *Le questionnaire Sandfort, précédé de neuf lettres inédites de Céline à J.A. Sandfort*, éd. Michel Uyen et Peter Altena, Paris, Monnier, 1989.

39. Janine R. Mooij et Mathijs Sanders, « "Ik heb de flair, om teksten goed te vertalen"... », *op. cit.*

une traduction intégrale moderne des *Essais* de Montaigne. Par ailleurs, les études de S. Dresden (*Montaigne, de spelende wijsgeer* [Le Philosophe jouant], 1952) et de C.A. van Peursen (*Michel de Montaigne : het reizen als wijsgerige houding* [Voyager comme attitude philosophique], 1954) ont sans doute suscité la curiosité des lecteurs néerlandais. Ajoutons que de plus en plus de lecteurs ont estimé qu'il fallait revoir la traduction de Sandfort. Ainsi, en 1971, dans l'introduction à leur traduction de quelques fragments de Rabelais⁴⁰, J.D.P. Warners et H.C.D. de Wit évaluent la traduction de Sandfort :

C'est un chef-d'œuvre ; souvent c'est d'une manière insurpassable que Sandfort a su traduire en néerlandais les mots ou les tournures de phrases. Mais il a dû couper ici et là. Cependant la traduction est convaincante, rapide et fait forte impression. Néanmoins, la traduction est baroque et nous pensons que Rabelais devrait être traduit comme un homme de la Renaissance, de façon précise et complète, pas plus colorée et féroce qu'il n'a écrit en réalité (aussi grande que soit la tentation), si l'on veut maintenant, en néerlandais, s'approcher de son texte. De plus, la traduction de Sandfort est sans commentaires, qui, pourtant, sont indispensables après plus de quatre siècles⁴¹.

Rabelais et Montaigne avaient donc besoin d'une nouvelle traduction – un défi relevé avec enthousiasme par plusieurs traducteurs et éditeurs dans les années 1990.

Les années 1990 : traductions concurrentielles

Même si de moins en moins de Néerlandais sont à même d'apprécier la littérature française *dans le texte*, le prestige de la littérature française est grand à la fin du siècle dernier. Bien que la part de marché des traductions du français ait diminué par rapport aux traductions de l'anglais, le nombre absolu de traductions du français est resté le même⁴². Certaines initiatives spéciales ont eu lieu, comme la création de la collection *De Franse Bibliotheek* [La Bibliothèque française], créée en 1991 par l'éditeur Wouter van Oorschot, à l'instar de la *Russische Bibliotheek* [La Bibliothèque russe], collection à grand succès lancée par son père Geert van Oorschot. Voici comment, avec l'ironie relativiste qui lui est propre, le littérateur néerlandais Rudy Kousbroek chante l'éloge de cette collection :

Beaucoup des plus belles choses du monde sont nées d'un manque, à la manière du concerto pour la main gauche, composé par Ravel. Si Kafka n'avait pas souffert de paranoïa, les livres pour lesquels il est maintenant célèbre n'auraient pas été écrits. Quelque chose de similaire s'applique à La Bibliothèque

40. L'une de ces traductions a été publiée sous forme de livre, avec une postface de S. Dresden : François Rabelais, *Zeer beminde zoon*, trad. J.D.P. Warners et H.C.D. de Wit, La Haye, Bert Bakker, 1969.

41. « Het is een meesterstuk; Sandfort heeft meermalen zinswendingen of woorden onverbeterlijk in het nederlands overgebracht. Wel moest hij hier en daar besnoeien. Maar de vertaling is meeslepend, vol vaart en maakt grote indruk. Niettemin, de vertaling is barok en wij menen dat Rabelais als renaissancist moet worden vertaald, precies en compleet, niet kleuriger en heftiger dan hij werkelijk schreef (hoe groot de verleiding dikwijls ook is), als men zijn tekst nu, in het nederlands, wil benaderen. Ook is de vertaling van Sandfort zonder commentaren en die zijn, na ruim 4 eeuwen, onontbeerlijk. » J.D.P. Warners et H.C.D. de Wit, « Twee fragmenten van een nieuwe Rabelaisvertaling », *Raster*, vol. 4, 1971, p. 387.

42. Pour la situation du français dans l'éducation et dans le monde de l'édition, voir Marjolijn Voogel, *Bon ton of boring? De ontwikkeling van het Frans in onderwijs en uitgeverij in Nederland*, Amsterdam University Press, 2018.

française de Van Oorschot : cette collection n'existerait pas si le français était encore lu aux Pays-Bas. Mais presque personne ne le fait plus, et en raison de ce manque, cette merveilleuse collection de traductions a été créée⁴³.

Les principales maisons d'édition ont lancé des prestigieux projets de traduction, réalisés par des traducteurs expérimentés et renommés. Ces projets étaient parfois en concurrence les uns avec les autres. L'exemple le plus notable en est les deux traductions des *Fleurs du mal*, parues simultanément sur le marché en 1995 : celle de Peter Verstegen dans la *Franse Bibliotheek* et celle de Petrus Hoosemans, publiée aux éditions Historische Uitgeverij. Voici comment l'article « Petrus Hoosemans » du Wikipedia néerlandais résume la rivalité quelque peu désagréable entre les deux traductions :

Au milieu des années 1990, la traduction complète de Hoosemans devait initialement être publiée par la maison d'édition Van Oorschot, mais lorsque les traductions ont été retardées, Hoosemans a été dépassé par la rapidité de traduction de la main de Peter Verstegen, qui, en quelques mois, a traduit les 150 [poèmes] en néerlandais en y ajoutant des commentaires⁴⁴.

Rabelais et Montaigne ont également fait l'objet d'une double traduction concurrente. Les années 1992 (le quatrième centenaire de la mort de Montaigne) et 1994 (le demi-millénaire de la naissance de Rabelais en 1494 – date par ailleurs controversée) ont été les déclencheurs de cette soudaine production de traductions. En effet, à partir de 1992, les traductions de Montaigne s'enchaînent à un rythme effréné. En 1992, la maison d'édition Het Spectrum publie une édition de poche, bon marché, de plusieurs chapitres de Montaigne, sélectionnés, traduits et annotés par André Abeling et Jos Tielens. En 1993, le *Journal de voyage* de Montaigne est publié chez Meulenhoff dans la traduction richement annotée d'Anton Haakman – c'est la première (et seule) traduction néerlandaise de cet ouvrage. La même année, la maison d'édition Boom publie les *Essais*, traduits par Frank de Graaff – la deuxième traduction intégrale, après celle de Glazemaker. En 1993, les Éditions Athenaeum - Polak & Van Gennep publient *Een Proeve van zeven* par Hans van Pinxteren, une sélection de sept chapitres, destinée à servir d'échantillon pour le traducteur et l'éditeur. Ce coup

43. « Veel van de mooiste dingen op de wereld zijn ontstaan uit een gemis, op de manier van Ravels pianoconcert voor de linkerhand. Als Kafka niet aan paranoia had geleden zouden de boeken waar hij nu beroemd om is niet zijn geschreven. Iets dergelijks geldt voor Van Oorschots Franse Bibliotheek: deze collectie zou niet bestaan als er in Nederland nog Frans werd gelezen. Maar dat doet bijna niemand meer, en als gevolg van dit gemis is deze schitterende reeks vertalingen ontstaan. » Rudy Kousbroek, cité sur le site web de la maison d'édition : www.vanoorschot.nl (consulté le 23 février 2021).

44. « Midden jaren negentig zou Hoosemans' integrale vertaling aanvankelijk bij uitgeverij Van Oorschot gaan verschijnen, maar toen de vertalingen op zich lieten wachten, werd Hoosemans ingehaald door de rappe vertaalhand van Peter Verstegen, die in enkele maanden de 150 [gedichten] in het Nederlands omzette en van commentaren voorzag. » Wikipedia, « Petrus Hooseman », [wikipedia.org](https://nl.wikipedia.org/wiki/Petrus_Hooseman) (consulté le 22 février 2021). Dans ce qui suit, j'essaie de limiter autant que possible la subjectivité, qui est difficile pour moi d'abolir complètement. À titre d'information : j'ai participé au projet de traduction de Verstegen en tant que coéditeur de la *Franse Bibliotheek*, et à certaines des traductions dont il sera question plus loin : comme membre du comité consultatif scientifique encadrant la traduction de Montaigne de Hans van Pinxteren, comme auteur d'un compte rendu de la traduction de Rabelais de Hannie Vermeer-Pardoën et, incidemment, comme traducteur de Rabelais.

d'« essai » est un grand succès : dans les années qui suivent, pas moins de dix anthologies thématiques de Montaigne, faites par Van Pinxteren, voient le jour, pour être réunies dans la publication de la traduction intégrale des *Essais* en 2004, la troisième en langue néerlandaise. Pour son quatrième volume anthologique, Van Pinxteren reçoit le prestigieux Prix Elly Jaffé en 2000. Les traductions de De Graaff et de Van Pinxteren sont rééditées : Van Pinxteren dix fois et De Graaff au moins trois fois (en plus de quelques anthologies thématiques) – des nombres tout à fait remarquables pour la petite région linguistique que forment les Pays-Bas et la Flandre.

Il semble que, dans cette multitude de traductions, le rôle des maisons d'édition a été décisif. Ainsi, c'est à la demande de Boom que De Graaff a commencé sa traduction en 1991⁴⁵. Dans un entretien d'une grande franchise, Van Pinxteren raconte comment, en la même année 1991, l'éditeur lui a demandé de faire une traduction de Montaigne, et comment, dès lors, il s'est intensivement impliqué dans ce travail et ce pendant douze ans, soutenu par un comité consultatif scientifique. Il ne cache pas non plus qu'il a comparé sa traduction à d'autres, en particulier la récente traduction anglaise de M.A. Screech, et bien sûr aussi celle de De Graaff. Van Pinxteren loue cette dernière traduction, et avoue qu'il a même hésité un moment à poursuivre sa propre traduction. Cependant, il se rend compte que sa vision de la traduction de Montaigne était fondamentalement différente de celle de De Graaff. Pour celui-ci, Montaigne serait « un philosophe au raisonnement quelque peu impersonnel », tandis que Van Pinxteren tente d'atteindre « la présence presque tangible de l'écrivain qui transforme son lecteur en ami intime »⁴⁶.

L'année Rabelais 1994 a suscité l'intérêt aux Pays-Bas grâce à un numéro spécial de *Bzzlletin*, dans lequel cette importante revue littéraire a proposé une traduction de la *Pronostication Pantagruéline* de P.J. Smith et Nic. van der Toorn – la troisième traduction néerlandaise de cet ouvrage, après *Lieripe* et la traduction de Wieringa. Un colloque international, « Éditer et traduire Rabelais, hier et aujourd'hui », a eu lieu à l'Université de Leyde⁴⁷. Par ailleurs, Rabelais a aussi retenu l'attention des maisons d'édition. Les rapports entre les traducteurs de Rabelais étaient toutefois aussi conflictuels qu'ils étaient harmonieux entre les traducteurs de Montaigne.

Examinons un instant ces traductions⁴⁸. Vers 1992, la traductrice Hannie Vermeer-Pardoën eut l'idée de traduire Rabelais : initialement les deux premiers livres *Gargantua* et *Pantagruel*. Aussi signa-t-elle un contrat avec la maison d'édition Van Gennep. La maison d'édition Bert Bakker eut vent de ce projet et demanda au traducteur Théo Buckinx de

45. Communication personnelle. De Graaff est aussi connu pour sa traduction des *Pensées* de Pascal (1997).

46. « een wat afstandelijk redenerende filosoof »; « de bijna tastbare aanwezigheid van de schrijver die zijn lezer tot intimus maakt ». Hans van Pinxteren, « Een stem voor Montaigne », *Filter*, vol. 15, n° 2, 2008, p. 53-63.

47. I.A. Schouten-Kalnins et Paul J. Smith, *François Rabelais 1494-1994, op. cit.* ; Paul J. Smith (dir.), *Éditer et traduire Rabelais, op. cit.*

48. Les informations suivantes sont empruntées à Hannie Vermeer-Pardoën, « "Ik vertaal alleen maar oude liefdes". Hans van Pinxteren en Andrea Kluitmann in gesprek met Hannie Vermeer-Pardoën », vertaalverhaal.nl, septembre 2012.

concocter rapidement une traduction de Rabelais. Elle fut prête deux mois plus tard et parut en 1995. Dans un premier temps, Van Gennepe voulut donc résilier le contrat avec Vermeer-Pardoën et proposa de rembourser le travail effectué. Cependant, elle refusa, souhaitant poursuivre ses travaux. Avec succès : après un sondage rapide auprès des libraires acheteurs, Van Gennepe décida de poursuivre la publication.

Les traductions de Buckinx et de Vermeer-Pardoën furent accueillies favorablement ; dans les comptes rendus comparatifs, celle de Vermeer-Pardoën était généralement préférée, mais contrairement à la traduction de Buckinx, celle de Vermeer-Pardoën eut des suites : en 1997, Van Gennepe publia les *Tiers* et *Quart Livres*, en 1998 le *Cinquième Livre* et en 2003 la *Pantagruéline Pronostication*⁴⁹. Il est intéressant de voir comment Vermeer-Pardoën compare sa traduction à celle de Sandfort :

Cette traduction de Sandfort est peut-être virtuose, mais elle est indéniablement dépassée. Non seulement à cause de la langue et du style typique des années 1930, mais aussi à cause des opinions qu'on avait alors sur la technique de la traduction. On n'hésitait pas à tout simplement sauter des morceaux de texte et à donner de certains fragments des traductions très libres. De nos jours, on préfère rester plus proche du texte⁵⁰.

On ignore si Vermeer-Pardoën fait ici une allusion indirecte à la méthode de Buckinx, qui omet lui aussi de nombreux passages, y compris les longues listes de Rabelais, avec l'argument : « Ce serait ennuyeux⁵¹ ».

Le rapport concurrentiel entre les deux traductions fit tumulte dans l'émission radio *Wat een Taal*, où les traducteurs étaient conviés, et où le présentateur, Jan Pieter van der Sterre, avait vivement critiqué la traduction de Buckinx. Cette émission suscita à son tour une controverse dans les revues *Filter* et *Faicts & Dicts* – polémique qui eut encore des échos quelques années plus tard dans un article que le critique et traducteur Martin de Haan consacra à la traduction du *Cinquième Livre* de Rabelais. Dans cet article, publié dans le quotidien *De Volkskrant*, De Haan fait l'éloge de la traduction de Vermeer-Pardoën, tout en critiquant farouchement la traduction de Buckinx, « faite à la hâte », et bourrée d'erreurs. De Haan condamne en outre « l'éloge déplacé de certains critiques » au sujet de Buckinx – éloge, qui

49. Vermeer-Pardoën m'a assuré qu'elle n'était pas au courant de la traduction susmentionnée de cet ouvrage dans *Bzzlletin*.

50. « Deze vertaling van Sandfort is weliswaar virtuoos, maar onmiskkenbaar verouderd. Niet alleen vanwege het taalgebruik en de typische stijl van de jaren dertig, maar vooral ook door de opvattingen die men toen had over de techniek van het vertalen. Men deinsde er niet voor terug stukjes tekst eenvoudigweg over te slaan en van sommige fragmenten wel heel vrije vertalingen te geven. Tegenwoordig blijft men liever wat dichter bij de tekst. » François Rabelais, *Gargantua en Pantagruel*, trad. Hannie Vermeer-Pardoën, Amsterdam, Van Gennepe, 1996, p. 30.

51. « Dan krijg je ongein ». Buckinx cité dans Jan Pieter van der Sterre, « Reactie op "Het gezag van de tekst : ernst of spel?" van Martijn Rus », *Filter*, vol. 4, n° 2, 1997, p. 17-18.

« prouve une fois de plus combien, en ces temps volatils, peu de gens prennent au sérieux la traduction littéraire, en tant qu'artisanat et en tant qu'art »⁵².

Rétrospective synthétique et perspectives d'avenir sombres

Les traducteurs de Rabelais et Montaigne se rencontrent dans une interview que Hans van Pinxteren et Andrea Kluitmann ont eue avec Hannie Vermeer-Pardoën en 2012. Lorsqu'on lui a demandé quel auteur elle avait traduit avec le plus de plaisir⁵³, elle a répondu « Rabelais », tout en posant la même question à Van Pinxteren⁵⁴, qui, de son côté, a répondu sans hésiter : « Montaigne ». Leurs préférences pour ces auteurs très différents exigent deux approches opposées. Pour Vermeer-Pardoën la traduction est « exotisante » – c'est ainsi qu'elle qualifie sa propre approche. Selon elle, le traducteur/la traductrice de Rabelais s'immerge dans la langue et s'insinue dans les intentions de l'auteur à un tel degré qu'il/elle s'oublie. Selon Van Pinxteren, le traducteur de Montaigne, en revanche, ne peut faire abstraction de sa propre personne : il entre en dialogue avec le philosophe⁵⁵.

Les années ont passé. Heureusement, pour les années à venir, le lecteur néerlandophone pourra se fier aux traductions rééditées de De Graaff, Van Pinxteren et Vermeer-Pardoën. Et les traductions monumentales d'un passé plus lointain sont désormais disponibles numériquement : celles de [Glazemaker](#) et de [Sandfort](#) via la Bibliothèque royale de La Haye, et celle de Wieringa grâce à la base de données [Ursicula](#) de l'Université de Leyde. Cependant, les traductions modernes montrent aussi indirectement que la connaissance du français diminue et que l'intérêt pour la littérature française est éphémère et incertain. L'époque de Busken Huet est décidément révolue : le déclin du français aux Pays-Bas, qui a commencé en 1945 et s'est accéléré avec la réforme de l'éducation dans les années 1970. L'avenir ne semble guère encourageant.

Bibliographie

- ALTENA Peter, « "Alsof het daglicht hem stoorde". Over Rabelais-vertaler J.A. Sandfort (1893-1959) », *Faicts & Dicts*, n° 14, octobre 1998, p. 2-11 et n° 15, décembre 1998, p. 2-9.
- BAUSCHATZ Cathleen M., « The Fig-Leaf Edition: the Ives/Norton Translation of Montaigne's *Essais* (1925-1946) », *Montaigne Studies*, vol. 23, 2011, 107-21.
- BLOM Frans R.E. et SMITH Paul J., « Molière à la mode d'Amsterdam (XVII^e-XVIII^e siècles) », *Littératures classiques*, à paraître en 2022.
- BUSKEN HUET Conrad, « Het Internationaal Letterkundig Kongres van Parijs », dans *Litterarische fantasien en kritieken*, t. 10, Haarlem, Tjeenk Willink, 1884, p. 106-124. À consulter sur dbnl.org

52. « eens te meer bewijst hoe weinig mensen het literair vertalen in deze snelle tijden nog serieus nemen, als ambacht en als kunstvorm ». Martin de Haan, « In de mond van de reus. De volledige Rabelais vertaald in exuberant Nederlands », *De Volkskrant*, 24 décembre 1998.

53. Outre Rabelais, elle a traduit Voltaire, Diderot et Nerval.

54. Outre Montaigne, il a traduit Balzac, Flaubert, Stendhal et Rimbaud, parmi d'autres.

55. Van Pinxteren a rassemblé ses idées sur la traduction dans un livre intitulé *De hond van Rabelais* [Le Chien de Rabelais], Amsterdam, VertalersVakschool, 2012.

- CELINE L.-F., *Le questionnaire Sandfort, précédé de neuf lettres inédites de Céline à J.A. Sandfort*, éd. Michel Uyen et Peter Altena, Paris, Monnier, 1989.
- CORNETTE Arthur, *Rabelais*, Groningue, W. Versluys, 1881.
- DE GREVE Marcel, *La réception de Rabelais en Europe du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2009.
- DESAN Philippe, « Les éditions des *Essais* avec des adresses néerlandaises aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans Paul J. Smith et Karl A.E. Enenkel (dir.), *Montaigne and the Low Countries*, Leyde, Brill, 2007, p. 327-360.
- GIDE André, *De levende gedachten van Montaigne, belicht door André Gide*, trad. Frank de Vries, La Haye, Servire, 1939.
- HAAN Martin de, « In de mond van de reus. De volledige Rabelais vertaald in exuberant Nederlands. », *De Volkskrant*, 24 décembre 1998.
- HAUSMANN Frank-Rutger, *François Rabelais*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979.
- KAMPEN Hinke van et PLEIJ Herman e.a. (dir.), *Het zal koud zijn in 't water als 't vriest. Zestiende-eeuwse parodieën op gedrukte jaarvoorspellingen*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1980.
- KOPPENOL Johan, « The early reception of Montaigne in Holland: Van Hout, Coornhert and Spiegel », dans Paul J. Smith et Karl A.E. Enenkel (dir.), *Montaigne and the Low Countries*, Leyde, Brill, 2007, p. 141-172.
- KRAAIJVELD Enny E. et SMITH Paul J., « Les premiers traducteurs de Rabelais : Wieringa lecteur de Fischart et d'Urquhart », dans Paul J. Smith (dir.), *Éditer et traduire Rabelais*, p. 174-194.
- LEEMANS Inger, *Het woord is aan de onderkant. Radicale ideeën in Nederlandse pornografische romans 1670-1700*, Nimègue, Vantilt, 2002.
- MONTAIGNE Michel de, *Alle de Werken [...] bestaende in zijn Proeven*, trad. Jan Hendrik Glazemaker, erf. G. van Goedesberg, 1674. À consulter sur archive.org
- *Essays*, trad. André Abeling et Jos Tielens, Utrecht, Het Spectrum, 1992.
- *Essays*, trad. Frank de Graaff, Amsterdam, Boom, 1993.
- *Reis naar Italië. Een reis naar Italië via Zwitserland en Duitsland in 1580-1581*, trad. Anton Haakman, Amsterdam, Meulenhoff, 1993.
- *Essays. Een proeve van zeven*, trad. Hans van Pinxteren, Athenaeum – Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1993.
- *De essays*, trad. Hans van Pinxteren, Athenaeum – Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 2004.
- MONTOYA Alicia C., « A woman translator of Montaigne. Appreciation and appropriation in Maria Heyns's *Bloemhof der doorluchtige voorbeelden* (1647) », dans Paul J. Smith et Karl A.E. Enenkel (dir.), *Montaigne and the Low Countries*, Leyde, Brill, 2007, p. 223-245.
- MOOIJ Janine R. et SANDERS Mathijs, « "Ik heb de flair, om teksten goed te vertalen, die ik soms pas veel later ga begrijpen". Over vertaler J.A. Sandfort », *Zacht Lawijd*, vol. 18, n° 4, 2019, p. 45-64.
- NIJLEN Jan van, *Uren met Montaigne*, Baarn, Hollandia, 1916.
- PINXTEREN Hans van, « Een stem voor Montaigne », *Filter*, vol. 15, n° 2, 2008, p. 53-63.
- *De hond van Rabelais: fasen in een vertaalproces*, Amsterdam, VertalersVakschool, 2012.
- POTTIEE-SPERRY Francis, « Les éditions des *Essais* de Montaigne en néerlandais au XVII^e siècle », *Bulletin de bibliophilie*, 2000, p. 147-132.
- RABELAIS François, *Alle de Geestige Werken [...]*, trad. Claudio Gallitalo [= Nicolaas Jarichides Wieringa], Amsterdam, Jan ten Hoorn, 1682.
- *Verzamelde werken, I: Gargantua en Pantagruel. Boek 1-3*, trad. J.A. Sandfort, Laren, Schoonderbeek, 1931-1932. À consulter sur dbnl.org
- *Zeer beminde zoon*, trad. J.D.P. Warners et H.C.D. de Wit, postface par S. Dresden, La Haye, Bert Bakker, 1969.
- *Gargantua en Pantagruel*, trad. Théo Buckinx, Amsterdam, Bert Bakker, 1995.
- *Gargantua en Pantagruel*, trad. Hannie Vermeer-Pardoën, Amsterdam, Van Gennepe, 1996.
- *Pantagruel. Het Derde en Vierde boek*, trad. Hannie Vermeer-Pardoën, Amsterdam, Van Gennepe, 1997.
- *Pantagruel. Het Vijfde boek*, trad. Hannie Vermeer-Pardoën, Amsterdam, Van Gennepe, 1998.
- *Pantagruelijne voorspellingen*, trad. Hannie Vermeer-Pardoën, Amsterdam, Van Gennepe, 2003.

- ROOSE Alexander, « "Le bon verrier" : Jan Hendrik Glazemaker, traducteur néerlandais de Montaigne », *Montaigne Studies*, vol. 23, 2011, p. 55-65.
- SCHIPPERS J., *Montaigne over opvoeding. Vertaling van gedeelten zijner Essays*, Groningue, W. Versluys, 1880.
- SCHOUTEN-KALNINS I.A. et SMITH Paul J., *François Rabelais 1494-1994*, Leyde, Bibliotheek der Rijksuniversiteit te Leiden, 1994.
- SIPMA P., « Friesch in Neerlands taaltuin », *Onze Taaltuin*, n° 5, 1937, p. 379-384.
- SMITH Paul J., « Rabelais-ontleningen bij Simon van Leeuwen S.J.Z. », *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman*, vol. 12, 1989, p. 91-95. À consulter sur dbnl.org
- « Doedijns' Haegsche Mercurius en Rabelais », *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman*, vol. 15, 1992, p. 1-9.
- (dir.), *Éditer et traduire Rabelais à travers les âges*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.
- « Traduire Montaigne à travers le monde », *Montaigne Studies*, vol. 23, 2011, p. 3-16.
- « Johan van Beverwijck, *Défense de la médecine contre les calomnies de Montaigne*, traduite du néerlandais en français par Madame de Zoutelandt (1735) », *Montaigne Studies*, vol. 32, 2020, p. 155-202.
- « Traduire l'érudition botanique de Rabelais (XVI^e-XVII^e siècles) », *L'Année rabelaisienne*, n° 6, 2022, à paraître.
- SMITH Paul J. et ENENKEL Karl A.E. (dir.), *Montaigne and the Low Countries (1580-1700)*, Leyde, Brill, 2007.
- SMITH Paul J. et TOORN Nic. van der, « De Pantagruelijne Jaarvoorspelling », *Bzzlletin*, vol. 24, n° 220, 1994, p. 52-61.
- STERRE Jan Pieter van der, « Reactie op "Het gezag van de tekst: ernst of spel?" van Martijn Rus », *Filter*, vol. 4, n° 2, 1997, p. 17-18.
- THIJSSSEN-SCHOUTE Caroline Louise, *Nicolaas Jarichides Wieringa. Een zeventiende-eeuws vertaler van Boccacini, Rabelais, Barclai, Leti e.a. [...]*, Assen, Van Gorcum, 1939.
- VERMEER-PARDOEN Hannie, « "Ik vertaal alleen maar oude liefdes". Hans van Pinxteren en Andrea Kluitmann in gesprek met Hannie Vermeer-Pardoen », vertaalverhaal.nl, septembre 2012.
- VOOGEL Marjolijn, *Bon ton of boring? De ontwikkeling van het Frans in onderwijs en uitgeverij in Nederland*, Amsterdam University Press, 2018.
- WARNERS J.D.P. et WIT H.C.D. de, « Twee fragmenten van een nieuwe Rabelaisvertaling », *Raster*, vol. 4, 1971, p. 386-418. À consulter sur dbnl.org
- WESTERWELLE Karin, « "Er denkt zu sehr französisch !" Les *Essais* en traduction allemande », *Montaigne Studies*, vol. 23, 2011, p. 67-80.

(Re)traductions et idéologies : le cas de « La Femme Adultère » et de « La Pierre qui pousse » d'Albert Camus

PAULINE MARTOS, Université de Lille 3 et Université de Toulouse 2

Résumé

Cet article examine la traduction et la retraduction de deux nouvelles de *L'Exil et le Royaume* d'Albert Camus, et interroge la corrélation entre l'évolution des choix de traduction et les changements sociaux et culturels d'un contexte de production à l'autre. S'il est vrai que la retraduction de « La Pierre qui pousse » semble, à bien des égards, plus en phase avec le paysage idéologique du XXI^e siècle en ce qui concerne les problématiques d'interactions entre Blancs et non-Blancs, il n'en demeure pas moins indéniable que la traduction initiale de « La Femme Adultère » montre une compréhension très fine des dynamiques de conflit et d'émancipation à l'œuvre entre le mari et la femme, protagonistes de l'histoire.

Le choix de la poétesse néerlandaise Marieke Lucas Rijneveld, initialement pressentie pour traduire les poèmes d'Amanda Gorman par la maison d'édition Meulenhoff, a suscité un débat tumultueux sur la scène de la traduction. La journaliste Janice Deul, dont la tribune par laquelle le scandale est arrivé a été diffusée par le journal Slate, estime que le parcours de Gorman est conditionné par « ses expériences et son identité de femme noire¹ ». Elle demande plus loin s'il est véritablement pertinent de choisir Rijneveld, « qui est blanc-he, non binaire », contrairement à Gorman. Ce qu'implique une telle posture, et bien que Deul l'ait plus tard réfuté, c'est qu'il faudrait que les identités de l'auteur et du traducteur coïncident en toutes choses pour obtenir à l'arrivée une traduction aussi proche que possible du texte original.

Qu'on souscrive ou non à ce postulat, il faut reconnaître que la polémique a eu le mérite de placer la traduction au cœur des discussions dans la sphère médiatique et de lui conférer une visibilité au sein de l'espace public. Cette controverse témoigne du fait que la traduction est le site privilégié de la rencontre et de la confrontation des identités, où peuvent se cristalliser bien des tensions, soulevant par la même occasion d'importantes questions concernant le positionnement du traducteur. Mona Baker défend sa vision du traducteur en ces termes :

Translators, like other human beings, are neither outside individual cultures nor slaves to the cultures into which they were born. They negotiate their identities, beliefs and loyalties as we all do on the basis

1. Janice Deul, « Une personne blanche pour traduire Amanda Gorman : incompréhensible », trad. Alphonse Muambi, www.slate.fr, 7 avril 2021.

of various aspects of the context and their own developing judgement of the issues involved in any given interaction².

Ce qui caractériserait l'identité du traducteur, c'est avant tout sa grande souplesse par rapport à la culture mère et à la culture d'accueil, plutôt qu'une propension à se conformer à tout prix à l'une ou à l'autre dans une forme de parti pris stérile. Si on retient le principe selon lequel l'identité du traducteur face au texte est par essence flexible, cela implique qu'il faudrait que celle du retraducteur le soit davantage encore, car il doit composer avec plusieurs paramètres supplémentaires par rapport au premier traducteur, notamment l'évolution du contexte de réception. En témoigne l'introduction de la retraduction de *L'Exil et le Royaume* où la traductrice Carol Cosman souligne la corrélation entre l'évolution du contexte et la nécessité de retraduire : « Fifty years can erase, enhance, or complicate a writer's reputation and the way his works are read³ ». *L'Exil et le Royaume* d'Albert Camus a fait l'objet d'une première traduction par l'américain Justin O'Brien en 1958, un an après sa sortie en France⁴. Ce n'est qu'en 2006 qu'il est retraduit par Cosman. Entretemps, comme l'affirme Cosman, le patrimoine littéraire de l'auteur a été réévalué et contesté, que ce soit en France ou dans le monde anglophone. On doit à Edward Said de nouvelles perspectives sur l'œuvre de Camus dans *Culture and Imperialism* :

But I want to insist that one finds in Camus's novels what they once were thought to have been cleared of – detail about that very distinctly French imperial conquest begun in 1830, continuing during Camus's life, and projecting into the composition of the texts⁵.

En 1993, Said estime que ce qui fait la spécificité de la fiction de Camus, c'est l'articulation des rapports entre colonisateurs et colonisés, entre Blancs et non-Blancs, rapports qui ne sont jamais neutres et se présentent au lecteur comme un héritage de la conquête coloniale française, non seulement dans *L'Étranger* mais également dans *L'Exil et le Royaume*. Ces rapports peuvent être altérés d'une traduction à l'autre. Dans la nouvelle « La Pierre qui pousse », les « nègres » désignés par Camus sont la plupart du temps des « negroes » chez O'Brien, tandis que Cosman utilise plus volontiers le terme « blacks ». Bien que les interactions entre Blancs et non-Blancs ne soient pas en reste, des dissonances existent également dans la manière dont les traducteurs rendent les aspects du texte liés au genre : là où O'Brien traduit le titre de la nouvelle « La Femme Adultère » par « The Adulterous Woman », Cosman joue sur la polysémie du mot « femme » et lui substitue le terme « wife ».

C'est pourquoi les *cultural studies* semblent constituer un cadre propice à l'analyse de ces textes traduits. Sherry Simon indique à cet égard qu'à partir des années 1980, la recherche

-
2. Mona Baker, « Resisting State Terror: Theorizing Communities of Activist Translators and Interpreters », dans E. Bielsa et C. Hughes (dir.), *Globalization, Political Violence and Translation*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 223.
 3. Albert Camus, *Exile and the Kingdom*, trad. Carol Cosman, New York, Knopf, 2006, p. xv (dorénavant CC).
 4. Albert Camus, *The Plague, the Fall, Exile and the Kingdom, and Selected Essays*, trad. Justin O'Brien, New York, Knopf, 2004, p. 465 (dorénavant JOB).
 5. Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993, p. 176.

a commencé à s'intéresser aux interactions entre culture et traduction : « The "cultural turn" in translation studies has begun the process of examining the ways in which translation is nourished by – and contributes to – the dynamics of cultural representation⁶ ». On l'a vu, une comparaison des deux traductions permet d'identifier des variations dans la manière dont sont abordées les problématiques relatives à l'appartenance ethnique et au genre au fil du temps. Ce sont de telles divergences qui invitent à interroger le rapport entre les choix de traduction et de retraduction, et les évolutions sociales concernant les luttes de l'antiracisme et du féminisme.

Traduire la couleur noire dans « La Pierre qui pousse »

La nouvelle « La Pierre qui pousse⁷ » décrit le voyage au Brésil de d'Arrast, ingénieur français, et sa rencontre avec les indigènes noirs. Au cours de sa mission, il sympathise avec le coq noir d'un navire qui, après avoir été sauvé d'un naufrage, a fait la promesse de porter un bloc de pierre de cinquante kilos pour une procession religieuse. D'Arrast lui vient en aide et ils se lient d'amitié. La nouvelle s'articule autour de la problématique des relations entre Blancs et non-Blancs, entre colons et peuples indigènes, un thème cher à Camus et qu'on retrouve non seulement dans presque toutes les autres nouvelles du recueil à l'exclusion de « Jonas ou l'Artiste au travail », mais également dans d'autres œuvres de sa plume comme *L'Étranger*. « La Pierre qui pousse » diffère néanmoins des autres textes, qui se concentrent sur les rapports entre pieds-noirs et Arabes, en ceci que dans cette nouvelle, les non-Blancs sont des Noirs. Se pose dès lors le problème de la dénomination de l'Autre. Bien que le narrateur puisse évoquer les « noirs » (sans majuscule dans le texte), on trouve également des emplois du terme « nègre » à plusieurs reprises dans le texte de Camus. La traduction pose dès lors un problème éthique pour le traducteur, comme l'explique Anneleen Spiessens dans son article « Translation as Argumentation » où elle décrit les dilemmes des traducteurs face aux mémoires du criminel de guerre nazi Rudolf Höss. Le traducteur doit rendre aussi fidèlement que possible la voix du perpétrateur des violences, tout en respectant ses propres convictions, aux antipodes de celles de Höss⁸.

Avant même celle de la traduction, la première question qui se pose est celle de la possible nature dégradante du terme « nègre » au moment où Camus l'utilise. Dans un entretien pour [France Culture](#), Pap Ndiaye affirme que le mot a toujours eu une connotation raciste, et est en réalité indissociable du contexte d'esclavage dans lequel il a émergé :

-
6. Sherry Simon, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, New York, Routledge, 1996, p. 130.
 7. Albert Camus, *L'Exil et le Royaume*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962. Toutes les citations de « La Pierre qui pousse » et de « La Femme adultère » sont prises dans cette édition.
 8. Anneleen Spiessens, « Translation as argumentation: ethos and ethical positioning in Hoess's *Commandant of Auschwitz* », *Translation Studies*, vol. 6, n° 1, 2013, p. 6.

Si vous consultez un dictionnaire de français de la fin du xvii^e siècle, au mot « nègre » vous pourrez lire : « Voir esclave ». Il y a une équivalence complète entre les deux termes « nègre » et « esclave ». « Nègre » a toujours été explicitement lié à l'état de servitude. Jusqu'à la fin du xv^e siècle, l'esclavage n'est pas racialisé : au marché aux esclaves de Chypre, vous trouviez des esclaves originaires du Proche Orient, d'Europe de l'Est ou d'Afrique. À partir de la fin du xviii^e siècle, l'esclavage se caractérise par le fait qu'il est assimilé au monde noir⁹.

Ndiaye poursuit en examinant l'évolution qu'a connue l'appellation à travers le xx^e siècle. Dès les années 1930, le mot suscite la controverse parmi les sphères militantes. Aimé Césaire et Léopold Sedar Senghor cofondent en 1935 une revue à destination des étudiants noirs et ne savent quel titre choisir. Ils hésitent entre *L'Étudiant nègre* et *L'Étudiant noir* et opteront en fin de compte pour la deuxième option, la première leur semblant trop dégradante. Ndiaye rappelle que Césaire et Senghor finissent cependant par détourner le terme pour développer le concept de négritude quelques années plus tard : toutefois, à cette époque, détacher le mot de toute la charge raciste qu'il comportait et le détourner à des fins militantes et politiques leur semblait trop ambitieux pour un simple projet de presse étudiante. Cette entreprise n'était cependant pas sans précédent, signale Philippe Dewitte¹⁰. Le collectif militant du Comité de Défense de la Race Nègre avait préalablement posé les jalons de cette entreprise de réappropriation du terme dès 1927, dans le premier numéro du journal *La Voix des Nègres*, dans un article intitulé « Le mot nègre », accessible sur le site internet du [Parti des Indigènes de la République](#) :

Ce nom est à nous ; nous sommes à lui ! Il est nôtre comme nous sommes siens ! En lui, nous mettons tout notre honneur et notre foi de défendre notre race. Oui, messieurs, vous avez voulu vous servir de ce nom comme mot d'ordre scissionniste. Nous, nous en servons comme mot d'ordre de ralliement : un flambeau¹¹.

Le terme ne faisait donc pas consensus, même avant les années 1930. Il était accepté qu'il résultait du regard du Blanc sur le non-Blanc, et qu'il avait contribué au maintien des populations noires dans une situation d'infériorité. Ndiaye relève cependant que Joséphine Baker a pu l'utiliser dans un entretien du 10 décembre 1953 accordé à la RTF, où elle évoque son arrivée en France dans les années 1920 et sa participation aux revues de cabaret « nègres », ce qui indique qu'en dépit de la controverse qu'il suscitait, le mot a continué à être employé en étant coupé de tout ce qu'il pouvait contenir de politique. Il faut ici rappeler que les arts noirs convoquaient le dénominateur « nègre » de manière relativement décomplexée dans une langue ou dans l'autre, on pense ici au *negro spiritual* ou ce qui a été traduit comme le Festival des Arts Nègres en 1966. Mais en dehors de ce cadre, les enjeux pivotent, comme le Comité de Défense le souligne, dès lors que le terme est utilisé par un Blanc. Il était donc légitime de

9. Chloé Leprince et Pap Ndiaye, « De l'esclavage à Laurence Rossignol : une brève histoire du mot "nègre" », www.franceculture.fr, 30 mars 2016.

10. Philippe Dewitte, « Le Rouge et le Nègre », *Hommes et Migrations*, n° 1257, 2005, p. 35-36.

11. Comité de Défense de la Race Nègre, « Le mot "nègre" », *La voix des Nègres*, n° 1, 1^{er} janvier 1927.

s'interroger sur les facteurs qui paramètrent l'utilisation du mot « nègre » dans la nouvelle de Camus, qui est structurée autour du regard du Blanc sur le non-Blanc.

Le terme « nègre » est utilisé dans « La Pierre qui pousse » à quatre reprises, et décliné une fois sous la forme « négresse » (p. 1674) et une autre fois sous la forme « négrillons » (p. 1663). À chaque fois que le mot est employé, il est utilisé dans le cadre d'une scène décrite à travers les yeux de d'Arrast. « L'homme distingua derrière l'appentis, du côté de l'aval, deux grands nègres coiffés, eux aussi, de larges chapeaux de paille et vêtus seulement d'un pantalon de toile bis » (p. 1656). En promenade, d'Arrast observe une « rangée de tendres négrillons, au ventre ballonné et aux cuisses grêles » (p. 1663). Plus loin, d'Arrast assiste à un rituel local dans une case du village : « Il vit seulement le coq qui passait près de lui, toujours dansant, et qui tirait lui aussi sur un cigare [...] Mais les jeunes négresses, surtout, entraient dans la transe la plus affreuse, les pieds collés au sol et le corps parcouru, des pieds à la tête, de soubresauts de plus en plus violents » (p. 1674). A chaque fois qu'ils sont utilisés, le terme « nègre » et ses déclinaisons font référence à des personnages clairement identifiés, qui font l'objet d'une description éminemment visuelle. Ces variations dépendantes du type de discours (narratif ou descriptif) pourraient refléter une utilisation consciente du terme avec tout ce qu'il implique de charge péjorative pour mettre en relief le regard colonisateur du protagoniste, qui établit une stratégie de focalisation interne. Un contraste existe bel et bien entre les Noirs que le narrateur décrit à travers la perspective de d'Arrast et qui sont des « nègres » et ceux que le protagoniste croise en grand nombre sans que son regard ne s'attarde sur eux, et qui sont des « noirs » : « il ne la reconnut pas dans la foule des noirs » (p. 1665), « ils avancèrent, suivi du commandant et de la foule des noirs » (p. 1664). Toutefois cette tendance n'a pas valeur de constante dans la nouvelle, et l'on peut trouver d'autres désignations que le mot « nègre » dans le contexte décrit. On lit par exemple « il revoyait en même temps la jeune fille noire lui présenter l'offrande de bienvenue » (p. 1669). Il s'agit pourtant d'un personnage spécifique qui apparaît dans le champ de vision du protagoniste. Cela étant, c'est uniquement le terme « noirs » qu'on rencontre dès qu'il s'agit d'une foule anonyme, d'un groupe de personnes indéfinies, qui n'est pas saisie à travers une description visuelle. Le terme « nègre » n'est jamais utilisé pour le collectif, et son usage est exclusivement circonscrit aux descriptions individuelles.

Il y a lieu de se demander si les charges sémantiques des mots « nègre » et « negro » ont connu une évolution similaire en français et en anglais. Ndiaye avance que le terme « nigger » cesse d'être utilisé dans la période de l'entre-deux guerres, et que c'est « negro » qui vient progressivement le supplanter. Il observe par ailleurs qu'il était fréquent pour Martin Luther King de s'adresser ou de faire référence aux « negroes » et qu'en fait, il se servait bien plus de ce mot que du mot « blacks ». « Negro », conclut Ndiaye, était initialement envisagé comme une appellation neutre, tout du moins jusqu'aux années 1970 où c'est le mot « black » qui semble être privilégié. C'est en effet à partir de la fin des années 1960 que le terme commence à susciter des polémiques dans les sphères militantes des droits civiques. Dans *Black Power: The Politics of Liberation in America*, Stokely Carmichael et Charles Hamilton

invitent à une réflexion dans ce sens. Ils soutiennent que la dimension injurieuse du terme « negro » réside dans le fait qu'il matérialise le regard que véhicule le Blanc sur le Noir :

Black people must redefine themselves, and only they can do that. Throughout this country, vast segments of the black communities are beginning to recognize the need to assert their own definitions, to reclaim their history, their culture; to create their own sense of community and togetherness. There is a growing resentment of the word « Negro », for example, because this term is the invention of our oppressor; it is his image of us that he describes¹².

Les revendications de Carmichael, toutefois, ne sont formulées qu'en 1967, au moment où la lutte pour les droits civiques atteignait son apogée. Dix ans plus tôt, O'Brien peut se permettre d'utiliser le nom « negro » dont l'utilisation n'est pas (encore) remise en cause de manière absolument unanime. C'est d'ailleurs ce qu'il fait d'un bout à l'autre de la nouvelle, en utilisant « negroes » pour « noirs », comme dans l'exemple suivant : « [le commandant] s'adressa aux noirs, leur parlant longuement » (p. 1664) est rendu par « he harangued the negroes at length » (JOB, p. 465). Cosman, en revanche, prend le parti de traduire très strictement par « black » là où le narrateur parle du « noir », et emploie le terme « Negro » aux moments où il fait référence au « nègre ». Ainsi, la traduction de Cosman conserve le même regard du Blanc sur l'Autre. Cette règle est valable dans tout le texte, à une exception près. Quand le narrateur décrit la danse des « jeunes négresses » (p. 1674), elle donne « young Negro girls » (CC, p. 152). À titre de comparaison, Justin O'Brien avait traduit ce segment par « young negresses » (JOB, p. 477). Une nouvelle lecture en contexte permet de constater que la description livrée par le narrateur confine au zoomorphisme : « Une noire épaisse, remuant de droite à gauche sa face animale, aboyait sans arrêt. Mais les jeunes négresses, surtout, entraient dans la transe la plus affreuse » (p. 1674). Utiliser le nom « girls », bien qu'il soit précédé de l'adjectif « Negro », permet de rendre aux sujets observés l'humanité dont la description les prive, et de les soustraire au regard inquisiteur et déshumanisant du narrateur. Pour ce qui est de « négrillons » (p. 1663), Cosman dévie de sa stratégie d'adjectivisation du terme, et utilise la formule « little Negroes » (CC, p. 137) car le portrait qui en est dressé n'a pas pour conséquence de déshumaniser les sujets décrits. On trouve en contexte « une rangée de tendres négrillons, au ventre ballonné et aux cuisses grêles, écarquillaient des yeux ronds » (p. 1663).

L'utilisation hétérogène des majuscules et des minuscules au début des mots « negro » et « nègre » du texte à la traduction et de la traduction à la retraduction peut soulever des interrogations légitimes, surtout en ce qui concerne les adjectifs. Nicolas Martin-Breteau signale que dans la langue anglaise, à mesure que le terme « Negro » voyait son utilisation renforcée, la majuscule se voyait revendiquée en début de mot par les figures de la lutte anti-raciste, car des capitales étaient utilisées pour tous les autres noms propres de nationalités et de communautés. « La minuscule est perçue comme stigmatisante, comme un effort délibéré pour rabaisser toute la communauté noire », poursuit-il, en ajoutant que W.

12. Stokely Carmichael et Charles Hamilton, *Black Power: The Politics of Liberation in America*, New York, Random House, 1967, p. 39.

E. B. Dubois s'était fait l'avocat dès 1899 du N majuscule au début du mot « Negro » dans son enquête *Les Noirs de Philadelphie*¹³. Le débat n'était pas nouveau non plus dans la langue française en ce qui concerne le mot « nègre », à l'époque où Camus a produit *L'Exil et le Royaume*. Déjà en 1927, Le Comité de Défense de la Race Nègre plaçait la question au cœur des débats : « Nous nous faisons honneur et gloire de nous appeler Nègres, avec un N majuscule en tête [...] Nous voulons imposer le respect dû à notre race, ainsi que son égalité avec toutes les autres races du monde, ce qui est son droit et notre devoir, et nous nous appelons Nègres¹⁴ ». Camus, cependant, n'utilise jamais de majuscule au mot « nègre ». En ce qui concerne le terme « negro », qu'il soit utilisé comme nom ou comme adjectif, la particularité du texte de Cosman est qu'il fait une utilisation systématique de la majuscule en début de mot, là où O'Brien, à l'instar de Camus, n'en emploie pas. Cosman restaure par conséquent la majuscule au début du mot « Negro », qu'il s'agisse du substantif ou de l'adjectif, marquant ainsi qu'elle a pleinement conscience des questions idéologiques qui sont au fondement du terme, et qu'elle prend en compte l'historique de lutte militante du mot dans son activité de traductrice.

Il était somme toute crucial, dans la traduction, de conserver le regard du Blanc sur le non-Blanc, du colon sur l'indigène : le pari est tenu pour Cosman, tandis que O'Brien utilise indifféremment les termes « negro » et « black », ce qui nuit à la transposition de cet aspect du texte. Cosman ajoute pourtant des majuscules qui n'existent pas chez Camus, rendant ainsi visible sa volonté d'inscrire le texte dans une logique anti-raciste. Si les questions relatives à la perception de l'Autre, du texte à sa retraduction en passant par la traduction, semblent tributaires du contexte de réception et de production, il reste à se demander si le même phénomène est valable pour les aspects liés au genre.

Traduire l'émancipation féminine dans « La Femme adultère »

Avant même que le lecteur ne franchisse le seuil de la diégèse, des différences significatives se laissent observer dans les choix de traductions de O'Brien et Cosman. Le titre « La Femme adultère », en plus de jouer sur le référent biblique, joue également sur la polysémie du terme « femme ». La nouvelle retrace le cheminement de Janine du stade d'épouse à celui de femme, être biologique de chair et de sang. Janine, au terme d'un voyage avec un mari absolument indifférent à ce qu'elle peut bien dire ou éprouver, se découvre en tant que femme dans le silence et dans la nuit du désert. Toutefois, Hacène Arab décrit Janine comme un personnage qui « ne parvient à atteindre une certaine communion avec cet espace qu'elle visite qu'au prix d'une transgression symbolique du discours doxique (infidélité)¹⁵ ». En effet,

13. Nicolas Martin-Breteau, « Capitaliser la dignité : l'histoire africaine-américaine comme lutte politique d'auto-nomination », Journée d'études « Dire et traduire la couleur noire : nommer l'identité africaine-américaine en anglais et en français », Université de Lille, 9 octobre 2020. À consulter sur webtv.univ-lille.fr (à partir de 11 min 19 s).

14. Comité de Défense de la Race Nègre, « Le mot "nègre" », *op. cit.*

15. Hacène Arab, « Janine ou "l'égo expérimental" : le cas d'un personnage féminin dans "La Femme adultère" d'Albert Camus », *Synergies*, n° 19, 2013, p. 166.

sans qu'il soit pleinement nommé, c'est l'orgasme que connaît Janine dans le désert, à l'insu de son mari qui dort du sommeil du juste dans leur chambre d'hôtel. On retrouve une description équivoque de l'orgasme qui convoque les sens, les exalte et les dérègle, et sollicite l'imagerie de l'eau : « Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements » (p. 1573). Avant cet épisode final, tout au long de la nouvelle, Janine est établie comme un personnage qui souffre de n'avoir jamais été qu'une épouse, et de ne pas connaître les plaisirs et les joies qui font la vie d'une femme. Elle regrette que sa relation avec son mari n'ait pas le caractère charnel espéré : « Marcel remua un peu comme pour s'éloigner d'elle. Non, il ne l'aimait pas [...] et elle et lui depuis longtemps auraient dû se séparer, et dormir seuls jusqu'à la fin » (p. 1570). Si le divorce n'est pas acté, la rupture est en réalité déjà consommée, comme le suggère l'utilisation de pronoms singuliers distincts « elle » et « lui » plutôt que la troisième personne du pluriel. Aussi, bien que ses plaintes à cet égard demeurent épisodiques, Janine déplore de ne jamais avoir été mère : « Pas d'enfant ! N'était-ce pas cela qui lui manquait ? » (*ibid.*). L'insatisfaction de Janine vis-à-vis de son statut d'épouse, sa quête du statut de femme et la métaphore ultime de l'adultère dans le désert qui lui permet de passer d'un état de « femme » à l'autre sont autant de raisons pour lesquelles la polysémie du titre confère son plein sens à la nouvelle. Cependant, cette dualité du sens ne peut pas être conservée en anglais car il n'existe aucun mot équivalent à « femme » dont la charge polysémique serait similaire. Ce qui résulte de cette limite de la langue, de cet intraduisible indépassable, c'est que des choix doivent être opérés par les traducteurs, choix qui dépendront de leur interprétation de la nouvelle.

O'Brien choisit de traduire le titre par « *The Adulterous Woman* ». Cette traduction sacrifie les liens maritaux au profit de l'émancipation que connaît Janine en tant que femme dans sa chair et dans son corps, et a le mérite de conserver la référence à l'épisode de la femme adultère du Nouveau Testament (Jean 8 : 1-4). Au cours des siècles, les différentes versions anglaises de la Bible ne semblent pas avoir accepté d'autres traductions que « *The Adulterous Woman* », comme en témoignent la Bible du roi Jacques en 1611, la *Bible in Basic English* en 1941 ou la *Bible in World Wide English* en 1959. C'est d'ailleurs ce que confirme English Showalter en 1984 : « No one seems to have wondered what Camus's adulterous woman might owe to the biblical story from which he took the title¹⁶ ». On peut donc se demander pourquoi Cosman s'éloigne du référent biblique, et lui préfère le titre « *The Adulterous Wife* ». Il est difficile de croire que Cosman n'ait pas saisi l'allusion intertextuelle. Cette subversion du titre biblique peut être comprise comme un miroir des événements de la nouvelle, au cours desquels Janine va bouleverser l'ordre établi. En outre, l'infidélité dont Janine se rend coupable se trouve d'autant plus consolidée qu'elle rend le titre antinomique, les termes du contrat de mariage étant violés. Les partis pris, dès le titre, semblent donc être bien différents. Cosman montrera dans la suite de sa retraduction qu'elle est plus sensible au processus d'asservissement qui est le lot de Janine, tandis que la traduction de O'Brien met

16. English Showalter, *Exile and Strangers: A Reading of Camus' Exile and the Kingdom*, Columbus, Ohio State University Press, 1984, p. 11.

en relief les rouages de sa libération. Bien que les points sur lesquels les traducteurs choisissent d'insister divergent, ils placent tous les deux la trajectoire de Janine de la soumission à la liberté au cœur du texte. Le contexte de revendications féministes dans lequel la version de Cosman a été produite, on le verra, ne semble pas y avoir accentué cet aspect de l'histoire par rapport à celle de O'Brien.

L'espace langagier de « La Femme adultère » est pensé comme le théâtre d'une âpre lutte de pouvoir, qui oppose Janine et Marcel, et dans laquelle le dernier mot est toujours celui de l'époux. Lors de la scène du dîner à l'hôtel, c'est Marcel qui occupe tout le territoire de la parole, comme le suggère l'utilisation exclusive du discours direct. Pour Janine, le discours est systématiquement de nature indirecte. Cette stratégie d'opposition des types de discours a pour résultat de définir les lignes d'un dialogue de sourds :

Il empêcha sa femme de boire de l'eau. « Elle n'est pas bouillie. Prends du vin ». Elle n'aimait pas cela, le vin l'alourdissait. Et puis, il y avait du porc au menu. « Le Coran l'interdit. Mais le Coran ne savait pas que le porc bien cuit ne donne pas de maladies. Nous autres, nous savons faire la cuisine. À quoi penses-tu ? » Janine ne pensait à rien, ou peut-être à cette victoire des cuisiniers sur les prophètes. (p. 1563)

Dans ce passage, le lecteur n'a pas directement accès à la voix et aux mots de Janine, il s'agit simplement d'une retranscription. Les paroles de Marcel, pourtant, sont retransmises sans intermédiaire. En outre, si Janine n'a pas le droit de parole, Marcel s'octroie en revanche celui d'accéder à ses pensées. Marcel occupe l'intégralité de l'espace de la parole et il envahit le fort des pensées de Janine, son dernier lieu de quiétude. Un peu plus tard, Marcel s'illustre une nouvelle fois par sa propension à empiéter sur le territoire verbal des autres : « Marcel appela un jeune Arabe pour l'aider à porter la malle, mais discuta par principe la rétribution. Son opinion, qu'il fit savoir à Janine une fois de plus, tenait en effet dans ce principe obscur qu'ils demandaient toujours le double pour qu'on leur donne le quart » (p. 1563). Bien que la parole de Marcel passe du discours direct à l'indirect, c'est lui qui persiste à nouveau à occuper tout l'espace du discours, comme le suggère « une fois de plus ». Janine en est exclue et ne répond pas à Marcel, qui n'est pas présenté comme un individu foncièrement porté sur l'échange. Ses interventions n'appellent aucune réponse ni de la part de sa femme, ni de la part de l'Arabe. Janine est un être de peu de mots, qui trouve son salut dans le silence. Ce même silence auquel son mari la réduit d'un bout à l'autre de la nouvelle devient l'instrument de son émancipation dans la dernière partie du texte : « Aucun souffle, aucun bruit, sinon, parfois, le crépitement étouffé des pierres que le froid réduisait en sable, ne venait troubler la solitude et le silence qui entouraient Janine » (p. 1574). La retraduction de Cosman se distingue par son souci de préserver les dynamiques langagières de contrôle et de subordination à l'œuvre entre les époux. La retraduction de 2006 va même jusqu'à accentuer les jeux de pouvoirs entre le mari et la femme dans leurs échanges, au-delà de ce que le texte de Camus implique. Au cours du voyage, Janine, perdue dans ses rêveries, est brusquement ramenée à la réalité par les admonestations de Marcel : « "Janine !" Elle sursauta à l'appel de son mari » (p. 1558). Cosman renforce les liens de subordination qui caractérisent la relation de Janine et de Marcel dans le texte de Camus en utilisant le terme « summon » qui est moins neutre que

« call », terme choisi par O'Brien en 1958. Le *Cambridge Dictionary of English* propose la définition suivante: « to order someone to come to or be present at a particular place ». Ainsi, le mot « summon » implique une hiérarchie de pouvoir entre celui qui appelle, et celui qui se voit appelé, hiérarchie en bas de laquelle Janine se trouve donc reléguée. Plus loin, Janine fait connaître sa désapprobation à Marcel qui persifle contre le chauffeur de bus dont il doute des capacités à réparer le véhicule qui vient de tomber en panne : « Laisse ! » lui dit-elle (p. 1561). Dans la traduction de O'Brien, Janine invite Marcel à se taire : « Oh, be quiet ! » (JOB, p. 365). Cette injonction au silence rétablit un équilibre dans la parole qui n'existe pas chez Camus dans la mesure où c'est Marcel qui occupe tout l'espace du discours, là où on tait la voix de Janine, qui se contente de subir. Cosman reste plus littérale : « Leave it be ! » (CC, p. 8).

Mais les échanges langagiers ne sont pas les seuls outils déployés dans l'institution d'une mécanique de soumission et de résistance entre les deux époux. Les jeux de regards y tiennent eux aussi une place prépondérante, qui a mieux été identifiée par Arab. Il associe la quête d'indépendance de Janine à la focalisation essentiellement interne de la nouvelle privilégiant sa perspective :

D'emblée, nous pouvons dire que la quête de Janine se résume essentiellement à retrouver son autonomie. Elle doit son existence dans le texte au regard du narrateur [...] Toute la description dans la nouvelle se fait à partir du regard de Janine. Le narrateur nous présente les paysages, les mouvements et les actions par les yeux de ce personnage. Pratiquement toute la description est dirigée par le regard de Janine¹⁷.

Bien que Cosman ait rendu avec succès le processus d'asservissement de Janine par le silence, il semblerait pourtant que ce soit O'Brien qui ait le mieux envisagé la chorégraphie de regards autour de laquelle s'articule l'émancipation de Janine. Chez O'Brien, si la voix de Janine demeure difficilement perceptible à certains endroits du texte, c'est bien à travers son regard que sont perçus les événements. La nouvelle s'ouvre sur la description d'une mouche qui vole dans le bus à bord duquel se trouvent le mari et la femme : « Une mouche maigre tournait, depuis un moment, dans l'autocar aux glaces pourtant relevées. Insolite, elle allait et venait sans bruit, d'un vol exténué. Janine la perdit de vue, puis la vit atterrir sur la main immobile de son mari » (p. 1557). Sous la plume de O'Brien, « insolite » est traduit par « an odd sight here », marquant que c'est bien à travers le prisme du regard de Janine que la scène est saisie, dans l'ici et le maintenant de la diégèse, avant que l'insecte ne sorte de son champ de vision. Cosman lui préférera l'adjectif « oddly » annulant le caractère visuel de la description introduit par O'Brien avec « sight ». Au cours du trajet, Janine dépasse son rang de simple observatrice, et devient l'objet du regard d'un passager du bus, un soldat français : « Il l'examinait de ses yeux clairs avec une sorte de maussaderie, fixement » (p. 1559). O'Brien écrit : « His grey eyes were examining her with a sort of gloom disapproval, in a fixed stare » (JOB, p. 363). La métonymie nourrit la joute des regards en réduisant le soldat à ses yeux, l'idée de désapprobation vient remplacer la « maussaderie », créant une tension palpable entre l'observateur et l'objet

17. Hacène Arab, « Janine ou "l'égo expérimental"... », *op. cit.*, p. 167.

de son regard, tandis que la lutte des regards est réitérée en fin de phrase par « a fixed stare » qui est utilisé en lieu et en place de l’adverbe « fixement ». Cosman, pour sa part, fait le choix d’une traduction plus littérale, supprimant même l’idée de mauvaise humeur : « He examined her with his clear eyes, staring silently » (CC, p. 6). Ce qu’on constate en comparant les trois textes, c’est qu’en déviant du texte de Camus, O’Brien place Janine au centre des regards, facilitant ainsi sa quête d’identité et de féminité, enjeu établi comme crucial dès les premiers moments de l’histoire : « Pourtant, elle n’était pas si grosse, grande et pleine plutôt, charnelle, et encore désirable – elle le sentait bien sous le regard des hommes » (p. 1559). Tel est l’accueil que Marcel réserve à Janine à son retour du désert : « Il se leva, donna la lumière qui la gifla en plein visage » (p. 1573). Dans son texte, Cosman conserve l’image de la gifle : « He stood up and turned on the light, which slapped her full in the face » (CC, p. 25). A la métaphore de la gifle, O’Brien préfère celle de l’aveuglement, déplaçant la violence du visage aux yeux : « He got up, turned on the light, which blinded her » (JOB, p.379) . O’Brien pourrait ici être en train de prolonger la nature sensuelle de la révélation qu’a eue Janine dans le désert en la transformant en contre-épiphanie dans la chambre à coucher, où elle retrouve la médiocrité de sa vie de couple sous une lumière artificielle, après avoir fait l’expérience d’une communion paroxystique avec les éléments et la nuit du désert.

Les traductions de O’Brien et Cosman mettent en exergue des aspects différents du personnage de Janine et de son parcours de la subordination à l’indépendance, la traduction de Cosman protégeant les dynamiques langagières entre le mari et la femme qui placent Janine sous le joug de Marcel, et celle de O’Brien préservant celles du regard qui permettent à Janine de s’émanciper pleinement en la plaçant au centre de la nouvelle. La traduction de O’Brien, pourtant, semble mieux prendre en compte les implications qui existent entre l’espace et la situation de la femme dans la nouvelle. Janine, loin de vouloir suivre son mari en voyage, « aurait préféré l’attendre » (p. 1560). Cosman traduit ce segment littéralement, toutefois, il existe une variation dans la traduction de O’Brien : « she would have preferred staying at home » (JOB, p. 364). C’est une cartographie de la soumission et de l’émancipation qui se tisse sous la plume de O’Brien, l’intérieur symbolisant la vie d’obéissance de Janine, et l’extérieur un territoire de libération par extension. Said avait déjà décrit cette dichotomie en ces termes : « Camus’s intention is to present the relationship between woman and geography in sexual terms as an alternative to her now nearly dead relationship with her husband hence the adultery referred to in the story’s title¹⁸ ». En mettant en valeur le fait qu’il existe un territoire domestique réservé à la femme, et un territoire de l’indépendance dans le désert, O’Brien se montre plus sensible à un aspect du texte sur lequel Cosman n’insiste pas. Aussi, la retraduction de 2006, produite dans un contexte où les revendications féministes allaient croissant, ne semble pas privilégier le point de vue de Janine de manière plus significative que la traduction originale de 1958, qui avait déjà très bien saisi les enjeux de la libération symbolique de Janine. Il faut également relever que le genre des traducteurs ne semble pas non plus avoir fondamentalement influencé la perception de Janine qui se donne à lire dans les textes.

18. Edward Said, *Culture and Imperialism*, op. cit., p. 176.

Tout homme qu'il soit, O'Brien se montre aussi sensible que Cosman au cheminement de Janine de l'ombre de son mari à la lumière de la vie libre.

Conclusion

En préservant les contrastes construits par l'auteur entre le « nègre », individu soumis au regard du Blanc, et le « noir » collectif, et en privilégiant l'emploi des lettres majuscules en début de mot pour la forme nominale et la forme adjectivale du terme « Negro », la retraduction de Cosman s'inscrit dans un paysage idéologique où les luttes contre le racisme connaissent leur pleine expression. Le contexte culturel et politique dans lequel la retraduction a été produite a donc eu une influence sur la retraduction, tout comme cela a pu être le cas pour la traduction originale de O'Brien. A son époque, l'utilisation du terme « negro » n'est pas remise en question, ce qui explique qu'il alterne entre « negro » et « black », à une période où la lutte pour les droits civiques, bien qu'elle ait depuis longtemps dépassé le stade des balbutiements, n'a pas encore atteint le paroxysme qui sera le sien au cours des années 1960.

Les choix de traduction, dans ce cas précis, sont donc dépendants du contexte socio-culturel au moment de l'édition et de la publication de l'œuvre traduite. Si cette tendance se laisse observer dans le cas du rapport du Blanc à l'Autre, cela est pourtant bien moins net pour ce qui est de la problématique de l'émancipation de la femme. Sans aller jusqu'à soutenir qu'il s'agit d'un texte ouvertement féministe, il existe déjà dans « La Femme Adultère » un parti pris clair du narrateur pour Janine dans la mesure où l'intégralité de la nouvelle utilise sa perspective. La retraduction, pourtant produite à un moment où les mouvements féministes étaient en plein essor, ne semble pas renforcer le point de vue de Janine ou la dimension libératrice de son expérience dans le désert par rapport à la première traduction. Bien que Cosman se distingue par son souci du respect des synergies des discours qui concourent à placer Janine en position de subalterne pour magnifier la libération qui va suivre, O'Brien n'en est pas moins efficace dans la conservation des dynamiques visuelles, qui constituent le cœur de la nouvelle et sont la clef de voûte de la prise de contrôle de la figure féminine sur elle-même.

Bibliographie

ARAB Hacène, « Janine ou "l'égo expérimental" : le cas d'un personnage féminin dans "La Femme adultère" d'Albert Camus », *Synergies*, n° 19, 2013, p. 165-178.

BAKER Mona, « Resisting State Terror: Theorizing Communities of Activist Translators and Interpreters », dans E. Bielsa et C. HUGHES (dir.), *Globalization, Political Violence and Translation*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 222-242.

CAMUS Albert, *L'Exil et le Royaume*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

— *The Plague, the Fall, Exile and the Kingdom, and Selected Essays*, trad. Justin O'Brien, New York, Knopf, 2004.

— *Exile and the Kingdom*, trad. Carol Cosman, New York, Knopf, 2006.

- CARMICHAEL Stokely et HAMILTON Charles, *Black Power: The Politics of Liberation in America*, New York, Random House, 1967.
- COMITE DE DEFENSE DE LA RACE NEGRE, « Le mot "nègre" », *La voix des Nègres*, n° 1, 1er janvier 1927. À consulter sur indigenes-republique.fr/le-mot-negre.
- DEUL Janice, « Une personne blanche pour traduire Amanda Gorman : incompréhensible », trad. Alphonse Muambi, www.slate.fr, 7 avril 2021.
- DEWITTE Philippe, « Le Rouge et le Nègre », *Hommes et Migrations*, n° 1257, 2005, p. 34-40. doi.org/10.3406/homig.2005.4863
- LEPRINCE Chloé et NDIAYE Pap, « De l'esclavage à Laurence Rossignol : une brève histoire du mot "nègre" », www.franceculture.fr, 30 mars 2016.
- MARTIN-BRETEAU Nicolas, « Capitaliser la dignité : l'histoire africaine-américaine comme lutte politique d'auto-nomination », Journée d'études « Dire et traduire la couleur noire : nommer l'identité africaine-américaine en anglais et en français », Université de Lille, 9 octobre 2020. À consulter sur webtv.univ-lille.fr.
- SAID Edward, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993.
- SIMON Sherry, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, New York, Routledge, 1996.
- SHOWALTER English, *Exile and Strangers: A Reading of Camus' Exile and the Kingdom*, Columbus, Ohio State University Press, 1984.
- SPIESSENS Anneleen, « Translation as argumentation: ethos and ethical positioning in Hoess's *Commandant of Auschwitz* », *Translation Studies*, vol. 6, n° 1, 2013, p. 3-18.

Traduire en espagnol les textes pédagogiques des femmes des Lumières : défi ou viabilité ?

BEATRIZ ONANDIA RUIZ, Université du Pays basque

Résumé

De nombreux spécialistes contemporains définissent le XVIII^e siècle espagnol comme celui des traductions. Tout au long de cette riche période, une multitude de traductions mettaient l'accent sur certains textes pédagogiques français destinés à l'instruction des femmes des Lumières. Ainsi, tous ces travaux contribuèrent à l'élaboration d'un corpus de textes en espagnol qui abordaient l'éducation des femmes au XVIII^e siècle. Ceci servit à configurer, dans un contexte social particulièrement patriarcal comme la société espagnole, une première pensée réformatrice à l'égard de l'éducation des femmes, et leur rôle dans la société.

Introduction

Le XVIII^e siècle fut une période privilégiée, riche de grandes traductions. La pratique connut un succès considérable, car elle était perçue, par les intellectuels de l'époque, comme l'une des manifestations les plus claires de l'esprit universel et cosmopolite du siècle des Lumières. De ce fait, tout au long de ce siècle, les traductions suscitèrent également l'intérêt des intellectuels espagnols. Le nombre élevé d'ouvrages traduits à cette période-là en témoigne. Selon plusieurs études contemporaines, nous pouvons parler aujourd'hui de 2117 éditions d'œuvres traduites¹. Ces chiffres nous aident à comprendre la véritable colonisation linguistique et culturelle vécue par le monde des lettres espagnoles de l'époque, car 23,47 % des traductions de toute la production d'un siècle furent réalisées entre 1780 et 1789².

Bien que nous devrions prendre des précautions face aux statistiques, il est certain que ces études démontrent l'importance considérable de la traduction dans le secteur culturel espagnol de l'époque. Très rapidement, les intellectuels espagnols du XVIII^e siècle prirent conscience de l'intense activité de traduction, et de l'augmentation considérable du nombre de textes traduits, à tel point qu'à la fin du siècle, l'écrivain José Vargas Ponce déclara avec insistance que l'Espagne était devenue une nation de traducteurs et créa un nouveau terme qui devint célèbre à l'époque : « la traductomanie³ ».

-
1. Manuel-Reyes García Hurtado, *La traducción en España, 1750-1808: cuantificación y lenguas en contacto*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, p. 38.
 2. Francisco Aguilar Piñal, *La biografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1981, p. 321.
 3. José Vargas Ponce, *Declaración contra los abusos introducidos en el castellano*, Madrid, Imprimerie Ibarra Viuda, 1793, p. 179.

Nonobstant, vers le milieu du siècle, beaucoup des traductions furent destinées à la formation et à l'instruction des femmes. La passion pour la pédagogie d'une partie des intellectuels espagnols, l'intérêt naissant de certaines femmes pour la lecture et le développement du monde éditorial castillan provoquèrent une véritable avalanche de textes pédagogiques écrits par et destinés aux jeunes demoiselles. De plus, au siècle des Lumières certaines de ces traductions contribuèrent à l'élaboration d'un corpus de textes en espagnol traitant de l'éducation des femmes, ce qui servit à configurer toute une pensée féministe ou du moins réformatrice à l'égard de l'éducation des femmes et de leur rôle en société, qui sut se répandre à l'aide de la diffusion de ces textes dans les salons littéraires madrilènes les plus prestigieux de l'époque.

La pratique traductrice fut en définitive considérée pendant les Lumières espagnoles comme une activité qui bénéficiait à la totalité de la société. Il s'agissait donc d'un canal qui rendait possible l'apparition des meilleures créations des nations étrangères dans les secteurs culturels castillans, car comme le défendait très bien l'intellectuel José Clavijo y Fajardo l'objectif d'un bon traducteur doit être de déplacer dans la langue pour le bénéfice de sa nation, les meilleurs qui ont écrit dans d'autres langues⁴.

Marie Leprince de Beaumont

Dans une activité de traduction aussi intense que celle connue par l'Espagne des Lumières, les thèmes des publications sont également révélateurs : les œuvres religieuses sont les plus nombreuses, suivies, comme nous le verrons plus en détail, d'œuvres littéraires et pédagogiques et, pour finir, des œuvres d'histoire et de médecine⁵. Parmi ces pourcentages, l'absence de traductions d'œuvres considérées comme philosophiques fut une réalité. Citons à ce propos les mots judicieux de Paul Mérimée, qui explique cette absence remarquable « par la lutte que menait l'Inquisition contre l'esprit rationaliste et contre les ennemis de la foi⁶ ».

L'objectif pédagogique, ayant été très souvent invoqué au XVIII^e siècle, fut le responsable direct de l'importante production de traités d'éducation à caractère théorique publiés pendant les lumières espagnoles. Les réflexions proposées par les nouveaux pédagogues créèrent, à l'intérieur de la littérature, un nouvel espace se définissant comme littérature enfantine et se diversifiant par la suite en littérature pédagogique et en littérature de jeunesse. Les livres destinés aux enfants constituaient à l'époque, un outil très efficace pour la transmission des connaissances et des valeurs en vigueur⁷. Le grand nombre de textes traduits, où le divertissement était combiné aux contenus instructifs dédiés à l'éducation des jeunes espagnols, mais surtout espagnoles, illustre bien cette motivation didactique. À ce

4. José Clavijo y Fajardo, *Historia natural de Georges-Louis Leclerc Buffon*, Santa Cruz de Tenerife, Fundación canaria de Historia de las Ciencias, 2001 [1791], p. 80.

5. Josefa Gómez de Enterría, *Las traducciones del francés, cauce para la llegada a España de la ciencia ilustrada*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, p. 54.

6. Paul Mérimée, *L'influence française en Espagne au XVIII^e siècle*, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1936, p. 57.

7. Alejandro Mayordomo Pérez et Miguel Lázaro Lorente, *Escritos pedagógicos de la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988, p. 42.

titre, les œuvres des écrivaines comme Stéphanie Félicité de Genlis, Marie Leprince de Beaumont ou Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, par son mariage madame de Lambert, représentent à la perfection cet intérêt pour le monde de la traduction espagnole des textes pédagogiques français. En harmonie avec cet intérêt, l'éducation constitue donc un des sujets phares de la production éditoriale de l'époque⁸. Influencées par l'énorme succès d'œuvres comme *Le Magasin des enfants* (1756) de Marie Leprince de Beaumont ou *Adèle et Théodore* (1782) de Stéphanie Félicité de Genlis, les publications pédagogiques connurent un essor remarquable en langue castillane et virent leur nombre de traductions augmenter d'une façon surprenante. Les débats éducatifs qui bouleversaient la France des Lumières circulèrent aussi dans le milieu intellectuel espagnol, bien évidemment avec une certaine limitation et quelques modifications pour éviter les éventuelles représailles du Saint-Office. À cet égard, les traductions furent les meilleures voies pour faire découvrir ces productions instructives et vertueuses à la grande majorité des lecteurs⁹.

Dans le cas de Marie Leprince de Beaumont, la diffusion de son œuvre en Espagne se réalisa aussi bien par la présence de ses productions en français que par les traductions ou les références à sa production littéraire dans les écrits théoriques. Nous ne devons pas oublier que la plupart des intellectuels espagnols de l'époque connaissaient la langue française et que son apprentissage, notamment parmi la noblesse et la haute bourgeoisie, se consolida au cours du siècle. Les œuvres pédagogiques de l'auteure française furent rapidement considérées comme une lecture recommandable pour la femme espagnole de l'époque, à la différence d'autres lectures qui, pensait-on, corrompaient les esprits des jeunes demoiselles. La morale religieuse, plutôt traditionnelle, ainsi que la solennelle morale conventionnelle de son modèle pédagogique, son langage familier propre au contexte social espagnol et ses propos religieux proches des idéologies ecclésiastiques imposées par le tribunal de l'Inquisition, contribuèrent à la popularité des productions littéraires de la pédagogue française.

En 1773, les lecteurs espagnols purent se pencher sur la première œuvre traduite de la célèbre écrivaine : *Le Magasin des pauvres, artisans, domestiques et gens de la campagne* (1768). Malgré un premier rapport inquisitorial peu flatteur (les censeurs considéraient l'œuvre comme superflue)¹⁰, l'œuvre vit finalement le jour. Cependant, lors de cette recherche, une question s'est tout naturellement posée : pourquoi choisir de traduire cette œuvre avant n'importe quelle autre ? Il semble envisageable que son traducteur, Ramón Miguel de Linacero, malgré les changements réalisés dans sa version, ait estimé que les méthodes de l'enseignement espagnol utilisées jusqu'alors étaient obsolètes et manquaient d'efficacité. Pour cette raison, suite à la demande de traduction de Louis Antonio Jaime de

8. Antonio Viñao Frago, « Alfabetización e Ilustración: Difusión y usos de la cultura escrita », *Revista de educación*, n° 1, 1988, p. 275-302.

9. Josefa Gómez de Enterría, *Las traducciones del francés...*, *op. cit.*, p. 61.

10. Archive historique nationale, *Censuras inquisitoriales 1732-1801*, Madrid, Imprenta Real, 1797, p. 134.

Borbón y Farnesio¹¹, il décida d'adapter ses pages aux lecteurs les moins cultivés et au contexte sociopolitique espagnol de l'époque. Grâce à ces changements, les *Conversaciones Familiares de Doctrinas Cristianas entre Gentes del Campo, Artesanos, Criados y Pobres* arrivèrent dans les librairies castillanes les plus prestigieuses de l'époque.

Le succès de cette première traduction de Leprince de Beaumont fut immédiat auprès des lecteurs espagnols. C'est précisément la célébrité de cette première version qui ouvrit le chemin à tant d'autres. *Le Magasin des enfants, ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves de la première distinction* en 1776, *Instructions pour les jeunes dames qui entrent dans le monde et se marient...* en 1779, *La Dévotion éclairée...* en 1782 sont quelques exemples qui illustrent bien cette fortune littéraire vécue par la femme de lettres française¹². Néanmoins, il est intéressant de noter qu'à la différence de certaines de ses contemporaines, les productions littéraires de Leprince de Beaumont ne tombèrent pas dans l'oubli et connurent un grand nombre de rééditions au XIX^e siècle.

Stéphanie Félicité de Genlis

Toutefois, Marie Leprince de Beaumont ne fut pas la seule pédagogue française à connaître la célébrité espagnole. La réception espagnole des œuvres de Stéphanie Félicité de Genlis constitue un chapitre important de la fortune littéraire que cette auteure connut en dehors des frontières françaises. C'est dans un contexte d'influence pédagogique française que la production littéraire de Genlis eut un écho retentissant en Espagne. La liste des traductions espagnoles¹³ que nous avons pu établir atteste, comme les différentes rééditions du succès, de l'acceptation positive et quasi unanime qu'allait recevoir cette femme de lettres en Espagne. Son théâtre, *les Veillées du château* (1784), ses ouvrages pratiques, ses romans éducatifs et divers romans historiques écrits de sa plume, connurent des traductions quasi immédiates en langue castillane.

Après l'étude des avatars de l'œuvre de cette pédagogue, sa traduction en Espagne et le contexte de sa réception, nous invitent à confirmer que les œuvres de Genlis ont été publiées en espagnol pendant deux périodes distinctes : 1785-1792, puis 1805-1843. Au cours de la première, trois traductions furent présentées au public : *Adela y Teodoro* (1785) [*Adèle et Théodore*, 1782], *Las veladas de la quinta o novelas e historias sumamente útiles* (1788) [*Les Veillées du château*, 1784] et *Los anales de la virtud, para uso y utilidad de los jóvenes de ambos*

11. Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, sixième fils du roi Philippe V et Archevêque de la ville de Tolède, fut de son vivant un passionné des arts et de la littérature et eut des protégés tels que Luigi Boccherini, Francisco de Goya ou Luis Paret y Alcázar. Sa collection privée comprenait 5622 œuvres d'art. (Voir Sophie Domínguez-Fuentes, « Unos cuadros de Isabel de Farnesio tasados por Antón Rafael Mengs para el infante Don Luis », *Mélanges de la Casa Velázquez*, n° 36, 2006, p. 215-230). Il faut souligner aussi que la présence du nom de Luis Antonio de Borbón, en bas de la page de titre de cette première traduction, confirme cette thèse.

12. Beatriz Onandia Ruiz, « Le siècle des Lumières au féminin : le cas de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont », *Anales de filología francesa*, n° 25, 2017, p. 176.

13. Cette recherche permet de compléter la liste de traductions espagnoles amorcées par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis*, « *Bibliographie des écrivains français* », Paris, Memini, 1996, p. 52-53.

sexos (1792) [*Annales de la vertu* (1781)]¹⁴. Pendant la deuxième période, les traductions furent plus variées et de plus en plus nombreuses. Effectivement, plus d'une vingtaine de titres seront annoncés dans la presse espagnole de l'époque. Cet engouement pour les écrits de la femme de lettres française fut surtout lié à la renommée de Stéphanie Félicité de Genlis en tant que femme pédagogue, à la portée éducative et instructive de ses œuvres et à la clémence relative de la censure espagnole à son égard. Toutefois, il faut préciser que la réception de l'auteure en Espagne ne fut pas toujours très aisée. Sans échapper à la règle, elle va également être censurée et poursuivie par l'Inquisition espagnole. Ainsi, une des œuvres les plus célèbres de la femme de lettres française, *Adèle et Théodore* (1782), fut condamnée pour ses propos considérés comme inappropriés pour la morale espagnole de l'époque¹⁵. Nonobstant, la fortune littéraire de Stéphanie Félicité de Genlis dans l'Espagne des Lumières dépassa largement les critiques négatives, les censures et les interdictions.

Après la découverte de ces deux auteures, et à la suite d'autres références féminines françaises dans l'Espagne des Lumières, quelques traits caractéristiques de toutes ces créatrices ont été relevés : il s'agissait de textes écrits sur et pour les femmes. En effet, le prototype du personnage féminin traditionnel et vertueux devint récurrent au fil des productions : une femme dotée de forts principes moraux, instruite, vertueuse, épouse fidèle et mère de famille honorée. Ce prototype féminin dénote, d'une certaine manière, les besoins des pédagogues françaises présentées de mettre en exergue un archétype de femme réelle et très proche d'une grande partie des femmes appartenant à l'aristocratie ou à la bourgeoisie plus fortunée.

Louise d'Épinay

Les célèbres *Conversations d'Émilie* (1773) de Louise d'Épinay furent annoncées dans plusieurs des journaux espagnols les plus prestigieux du moment, *Mercurio histórico*¹⁶ et le *Diario de Valencia*¹⁷ comme un ouvrage qui témoignait d'une « bonne éducation chrétienne, morale et politique grâce aux réflexions simples et sans artifices destinées à la bonne réception des plus jeunes lecteurs de l'époque¹⁸ ». La fortune littéraire de cette créatrice française ne fut pas seulement révélée par la presse. En effet, Josefa Amar y Borbón¹⁹, Josefa de Jovellanos ou Rita Cavada²⁰ furent quelques-unes des intellectuelles espagnoles des Lumières qui van-

14. Beatriz Onandia Ruiz, « La littérature pédagogique des Lumières », *Çédille*, n° 14, 2018, p. 436.

15. Le censeur donna un avis défavorable à la publication de cette première traduction espagnole suite aux : « Propositions malsonnantes, tendancieuses, fausses, capables d'induire en erreur, et qui incitent à des idées maladroites. » (N.T.) Cette œuvre sera interdite aussi au Guatemala, par un décret datant du 7 juin 1817.

16. Anon., *Mercurio histórico y político de España*, 1789, p. 111.

17. Anon., *Diario de Valencia*, 1797, p. 7.

18. *Ibid.*, p. 9.

19. Isabel Morant Deusa, « Josefa Amar y Borbón. Une intellectuelle espagnole dans les débats des Lumières », *Clío*, n° 13, 2001, p. 23.

20. Rosa M^a. Capel Martínez, « Prensa y Escritura Femenina en la España Ilustrada », *El argonauta español*, n° 7, 2010, s.p.

tèrent cette œuvre ainsi que son illustre Française dans les prologues de leurs œuvres respectives. Étant donné le bon accueil de Louise d'Épinay et de son œuvre²¹, il n'est pas surprenant que la traduction réalisée par Ana Muñoz ait été si bien acceptée par les différents secteurs intellectuels de l'époque. Nonobstant, comme toutes les œuvres analysées précédemment, celle-ci fut également adaptée à la mentalité espagnole, et les informations superflues pour les lecteurs castillans concernant la nation française furent supprimées. Néanmoins, et malgré ces changements, Ana Muñoz offrit à ses lecteurs une traduction assez fidèle. Cette adaptation fit que, malgré ces références françaises, la lecture de sa version resta compréhensible et appropriée pour son public.

Bien évidemment, le fait que cette traduction ait été publiée en 1797, sous le règne de Charles IV, monarque qui instaura une période libérale et permissive²², justifie que le Saint-Office, alors relativement affaibli, ait donné un avis favorable à cette traduction aussi francisée. Tous ces indices nous montrent que Louise d'Épinay, comme beaucoup de ses contemporaines, connut aussi la célébrité dans le territoire castillan grâce à une production simple, d'une lecture agréable et appropriée pour l'instruction morale des jeunes demoiselles espagnoles. De ce fait, les éloges sur *les Conversations d'Émilie*, loin de s'étioler, perdurèrent pendant tout le siècle et continuèrent à occuper de plus en plus de place dans les journaux de l'époque. Citons, à titre d'exemple, la publication du mardi 4 juillet 1797 de la *Gaceta de Madrid*, où nous pouvons lire :

Les Conversations d'Émilie ; écrites en français par Madame Live d'Épinay pour l'éducation de sa famille, et dans le but de fournir, pour ceux qui ont un souci semblable, un moyen facile et efficace d'accomplir une obligation si importante, et de procurer à leurs enfants et domestiques une instruction chrétienne et politique. Le livre atteint cet objectif primordial grâce à des contes courts, appropriés, ingénieux, et à des dictons simples qui viennent à point nommé, faits pour amuser les enfants sans susciter d'ennui,

-
21. Le journal *la Gaceta de Madrid* annonça le mardi 4 juillet 1797 la parution en langue castillane de : « Conversaciones de Emilia ; escritas en francés por Madame Live de Epinay y para instrucción de su familia, y proporcionar a los que tienen semejante cuidado un medio fácil y eficaz de cumplir tan importante obligación, y procurar a sus hijos y domésticos una crianza cristiana y política. Desempeña ese importante objeto con cuentos ingeniosos, dichos oportunos y sencillas reflexiones propias para entretener, sin fastidios los niños y fijar en su alma las sólidas máximas que contienen, e inspirar el conocimiento del corazón humano, tan preciso para vivir en el mundo. Como obra la más a propósito y acomodada para este fin, se imprimió repetidas veces en Francia, se prefirió a otras por orden de Luis XVI para las escuelas y colegios de ambos sexos, y se tradujo en varias lenguas, y ahora en la nuestra sobre la 5ª edición por doña Ana Muñoz, para utilidad principalmente de las madres de familia. » [Les Conversations d'Émilie ; écrites en français par Madame Live d'Épinay pour l'éducation de sa famille et pour fournir à ceux qui ont un besoin semblable, un moyen facile et efficace d'accomplir une obligation si importante et de procurer à leurs enfants et domestiques une instruction chrétienne et politique. Cet objectif important est atteint grâce à des contes courts, appropriés, ingénieux et des réflexions simples faites pour amuser, sans provoquer l'ennui des enfants, et pour leur inculquer des maximes solides qui contiennent et inspirent la connaissance de l'esprit humain, si précieux pour vivre dans le monde. Étant l'œuvre la plus adéquate pour arriver à cette fin, elle fut imprimée à plusieurs reprises en France, et elle fut préférée à d'autres par ordre de Louis XVI pour être étudiée dans les écoles et les collèges des deux sexes ; elle fut également traduite dans d'autres langues, et maintenant dans la nôtre à partir de la 5^e édition, grâce à Ana Muñoz, principalement pour l'utilité des mères de famille.] Anon., *Gaceta de Madrid*, 1792 (nous traduisons).
22. Emilio La Parra López, « Iglesia y grupos políticos en el reinado de Carlos IV », *Hispania Nova*, n° 2, p. 110.

et pour leur inculquer les maximes solides qu'ils contiennent, et inspirer la connaissance de l'esprit humain, si précieuse pour vivre dans le monde. S'agissant d'une œuvre qui tombe à propos et qui est des plus adéquates pour parvenir à cette fin, elle fut imprimée à plusieurs reprises en France, et préférée à d'autres sur l'ordre de Louis XVI pour être étudiée dans les écoles et les collèges des deux sexes ; elle fut également traduite dans d'autres langues, et maintenant dans la nôtre à partir de la 5^e édition, grâce à Ana Muñoz, principalement pour servir les mères de famille²³.

Alors qu'une grande majorité des productions de ces femmes de lettres furent rapidement traduites et connurent un succès éminent, d'autres œuvres françaises issues également d'une plume féminine n'eurent qu'une célébrité ponctuelle dans le secteur culturel de l'Espagne de l'époque.

Madame de Lambert et Madame de Sévigné

Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, par son mariage madame de Lambert, avec son chef-d'œuvre *Avis d'une mère à son fils* (1728), ou Marie de Rabutin-Chantal, connue comme la marquise ou, plus simplement, Madame de Sévigné, et ses *Les lettres de Madame de S**** (1725), figurent parmi ces auteures qui ne connurent pas la célébrité espagnole pendant les Lumières et dont leurs productions jouirent d'une reconnaissance bien plus tardive.

Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles trouva la promotrice idéale de son célèbre *Avis d'une mère à son fils* (1728), chez « la Ilustrada » espagnole María Cayetana de la Cerda, comtesse de Lalaing qui publia en 1781 la première traduction en langue castillane de l'auteure française. Ce nouvel ouvrage pédagogique était présenté comme une méthode inédite grâce à laquelle les femmes pouvaient apprendre individuellement à comprendre, penser et raisonner, sans recourir à une figure masculine. Il faut souligner que jusqu'alors, *l'Émile* (1762) de Jean-Jacques Rousseau constituait une source de règles dans le domaine de la pédagogie. Cependant, Anne-Thérèse de Marguenat, bien loin des préceptes rousseauistes de docilité et de modestie, proposa aux femmes d'autres moyens pour atteindre le bonheur, aux antipodes des principes traditionnels d'obéissance et de soumission aux figures masculines. La publication d'une méthode aussi « féministe » octroya une grande renommée dans certains écrits des écrivaines des Lumières espagnoles. Josefa Amar y Borbón, par exemple, importante intellectuelle de l'époque s'adonna à la lecture des productions d'Anne-Thérèse de Lambert et dans son œuvre *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790), paraphrasa directement certaines lignes de *l'Avis d'une mère à sa fille* (1728) de l'écrivaine française :

23. « *Conversaciones de Emilia*; escritas en francés por Madame Live de Épinay y para instrucción de su familia, y proporcionar a los que tienen semejante cuidado un medio fácil y eficaz de cumplir tan importante obligación, y procurar a sus hijos y domésticos una crianza cristiana y política. Desempeña ese importante objeto con cuentos ingeniosos, dichos oportunos y sencillas reflexiones propias para entretener sin fastidios los niños y fijar en su alma las sólidas máximas que contienen, e inspirar el conocimiento del corazón humano, tan preciso para vivir en el mundo. Como obra la más a propósito y acomodada para este fin, se imprimió repetidas veces en Francia, se prefirió a otras por orden de Luis XVI para las escuelas y colegios de ambos sexos, y se tradujo en varias lenguas, y ahora en la nuestra sobre la 5^a edición por doña Ana Muñoz, para utilidad principalmente de las madres de familia. » *La Gaceta de Madrid*, 4 juillet 1797, p. 960.

Quel plus grand avantage que celui de pouvoir faire un bon usage de son temps, de se prémunir avec des recours pour tous les âges et les événements de la vie, d'acquérir de nouvelles idées, et d'être heureux, en dehors du tumulte des autres gens ? Quel bonheur que de savoir vivre avec soi-même, de se quitter soi-même violemment, et de se retrouver avec plaisir ! Le monde bruyant vous est alors moins nécessaire [...] Ainsi parle la célèbre marquise de Lambert, qui connaissait très bien le cœur humain²⁴.

Nonobstant, Madame de Lambert connut un succès timide dans l'Espagne des Lumières, en dépit de sa forte influence auprès de quelques intellectuelles hispaniques – et en particulier dans certains cercles plutôt conservateurs. À la différence d'autres auteures de son époque, cette écrivaine ne jouit pas de la même popularité que ses contemporaines. Cependant, force est de constater que dans son pays d'origine, les productions littéraires de la pédagogue française ne connurent pas non plus une énorme célébrité pendant les Lumières. Les commentaires, à vrai dire peu flatteurs, publiés dans le journal français le *Mercur de France*, en 1773, mettent en évidence cette réalité regrettable²⁵.

Plusieurs des morceaux qui forment ce recueil méritaient peu les honneurs d'une fréquente réimpression. [...] À l'exception d'une ou deux lignes, il n'est guère de dissertateur qui ne parlât aussi bien, ou peut-être avec plus justesse que le Diogène de Madame de Lambert, et il n'est pas de personnage moins héroïque, ou même plus nul que son Alexandre²⁶.

La réception et reconnaissance espagnole de la production de Madame de Sévigné fut bien plus faible et tardive. Alors que les références journalistiques françaises²⁷ qui louaient le travail épistolaire de l'auteure disparue furent nombreuses, nous n'avons retrouvé aucune allusion à la production littéraire de l'écrivaine dans les journaux espagnols des Lumières. Toutefois, le lecteur castillan de l'époque eut la possibilité de connaître une œuvre rédigée par le jésuite Juan Andrés pendant son exil italien, dans laquelle celui-ci offrait une première approche du travail de Sévigné. D'après l'homme religieux, Sévigné possédait un style élégant, naturel et intelligent et il la considérait comme un excellent modèle pour les différents auteurs épistolaires des Lumières espagnoles. Suite à ces propos il écrivait : « Le maître incontestable et la vraie reine du style épistolaire, supérieure dans son genre, non seulement

24. « ¿Qué mayor ventaja que la de poder hacer un uso saludable del tiempo, prevenir recursos para todas las edades y sucesos de la vida, adquirir nuevas ideas, y estar contento fuera del bullicio de las demás gentes? [...] ¿Qué fortuna es saber vivir consigo mismo, apartarse de sí con violencia, y volver con gusto a encontrarse! Entonces no se apetece el bullicio de las otras gentes [...] Así habla la célebre marquesa de Lambert, que conocía bien a fondo el corazón humano. » Josefa Amar y Borbón, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1790, p. 207-208.

25. Beatriz Onandia Ruiz, « L'esprit féminin du siècle des Lumières dans les lettres espagnoles : Louise d'Épinay, Anne-Thérèse de Lambert et Marie de Rabutin-Chantal (Madame de Sévigné) », *Jangada*, n° 12, 2018, p. 21.

26. *Mercur de France, journal littéraire et politique*, 1733, p. 449.

27. Le *Mercur de France* affirmait dans sa publication de mai 1726, que les lettres de l'auteure française ont été « reçues fort agréablement » et qu'on « les lit avec grande avidité ».

au regard des écrivaines renommées des temps anciens et modernes, mais également à celui de ses contemporains les plus éloquents, doit, sans nul doute, être la marquise de Sévigné²⁸. »

Avec l'arrivée du nouveau siècle, l'intérêt espagnol suscité par cette écrivaine s'afficha de plus en plus. Même si les lecteurs intéressés ne pouvaient pas encore lire une traduction espagnole de son œuvre, les références qui soulignaient la célébrité des écrits de Sévigné se multiplièrent²⁹. La première traduction officielle de Madame de Sévigné vers l'espagnol date de 1818. C'est ici un homme, un religieux, José Marchena, qui signe cette première version en langue castillane. Il faut préciser que la traduction ne fut pas imprimée en Espagne, mais dans la ville française de Nîmes. Preuve que la proximité avec la péninsule Ibérique et le nouveau contexte politique de l'époque rendirent beaucoup plus aisée la réception castillane de cette première version³⁰. Cependant, même si les lecteurs espagnols connurent tardivement la production littéraire de la marquise de Sévigné, il faut signaler le nombre important de versions et d'éditions qui suivirent cette première traduction. Les différentes rééditions de *Cartas escogidas de Madame de Sévigné acompañadas de notas explicativas sobre los hechos y las personas de su tiempo*, sont encore d'actualité aujourd'hui, car la dernière édition de cette œuvre est datée de 2012.

Conclusion

En fin de compte, cette recherche a tenté d'illustrer que rares furent les œuvres publiées pendant l'Espagne des Lumières qui connurent une traduction juste. Il faudra attendre l'arrivée du XIX^e siècle pour que des traductions fidèles commencent à voir le jour. La réception favorable des œuvres des auteures françaises des Lumières n'alla pas de soi. Une fois de plus, la menace inquisitoriale qui pesait sur le panorama littéraire espagnol du XVIII^e siècle fit que beaucoup de ces textes, à la morale plus libérale, durent circuler en version originale d'une façon clandestine ou être traduits après la disparition de l'institution religieuse. Pour clore cette recherche, les traductions pédagogiques de certaines écrivaines françaises des Lumières présentées ont permis de comprendre certaines différences dans les mentalités et les productions littéraires des deux pays voisins. Les censures dans le secteur culturel de l'époque et les limitations indéniables imposées à la société espagnole firent que d'une certaine manière, grâce à la pratique traductrice, la France et ses nouveaux souffles révolutionnaires parvinrent à passer au-delà des Pyrénées pour apporter une bouffée d'air frais qui bouleversa le monde traditionnel espagnol.

28. « la soberana maestra y la verdadera reina del estilo epistolar, superior en su género, no solo a las más celebradas mujeres antiguas y modernas, sino también a los más elocuentes franceses, debe llamarse sin contradicción alguna la marquesa de Sévigné ». Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, Aduana Vieja, 1784, p. 354-355.

29. En 1803, par exemple, l'écrivain Antonio Marqués y Espejo publia une vaste étude sur la *Retórica epistolar, o arte nuevo de escribir todo género de cartas misivas y familiares; con ejemplos de los autores más célebres, extranjeros y nacionales*. Cette rhétorique désignait la femme de lettres française comme la promotrice d'un nouvel esprit épistolaire.

30. Beatriz Onandia Ruiz, « L'esprit féminin du siècle des Lumières... », *op. cit.*, p. 28.

Bibliographie

- AGUILAR PIÑAL Francisco, *La biografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1981.
- AMAR Y BORBÓN J., *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1790.
- ANDRÉS Juan, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, Aduana Vieja, 1784.
- ARCHIVE HISTORIQUE NATIONALE, *Censuras inquisitoriales 1732-1801*, Madrid, Imprenta Real, 1797.
- CAPEL MARTÍNEZ Rosa M^a., « Prensa y Escritura Femenina en la España Ilustrada », *El argonauta español*, nº 7, 2010. doi.org/10.4000/argonauta.431
- CLAVIJO Y FAJARDO José, *Historia natural de Georges-Louis Leclerc Buffon*, Santa Cruz de Tenerife, Fundación canaria de Historia de las Ciencias, 2001 [1791].
- DOMÍNGUEZ-FUENTES Sophie, « Unos cuadros de Isabel de Farnesio tasados por Antón Rafael Mengs para el infante Don Luis », *Mélanges de la Casa Velázquez*, nº 36, 2006, p. 215-230.
- GARCÍA HURTADO Manuel-Reyes, *La traducción en España, 1750-1808: cuantificación y lenguas en contacto*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999.
- GÓMEZ DE ENTERRÍA Josefa, *Las traducciones del francés, cauce para la llegada a España de la ciencia ilustrada*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999.
- LA PARRA LÓPEZ Emilio, « Iglesia y grupos políticos en el reinado de Carlos IV », *Hispania Nova*, nº 2, p. 143-162.
- MAYORDOMO PÉREZ Alejandro et LORENTE Lázaro, Miguel, *Escritos pedagógicos de la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988.
- MERIMEE Paul, *L'influence française en Espagne au XVIII^e siècle*, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1936.
- MORANT DEUSA Isabel, « Josefa Amar y Borbón. Une intellectuelle espagnole dans les débats des Lumières », *Clio*, nº 13, 2001, p. 69-97. doi.org/10.4000/cliio.640
- ONANDIA RUIZ Beatriz, « La littérature pédagogique des Lumières », *Çédille*, nº 14, 2018, p. 431-449. cedille.webs.ull.es/14/18onandia.pdf
- « Le siècle des Lumières au féminin : le cas de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont », *Anales de filología francesa*, nº 25, 2017, p. 167-185. revistas.um.es/analesff/article/view/315861
- « L'esprit féminin du siècle des Lumières dans les lettres espagnoles : Louise d'Épinay, Anne-Thérèse de Lambert et Marie de Rabutin-Chantal (Madame de Sévigné) », *Jangada*, nº 12, 2018, p. 5-31. doi.org/10.35921/jangada.v1i12.198
- PLAGNOL-DIEVAL Marie-Emmanuelle, *Madame de Genlis, Bibliographie des écrivains français*, Paris, Memini, 1996.
- VARGAS PONCE José, *Declaración contra los abusos introducidos en el castellano*, Madrid, Imprenta Ibarra Viuda, 1793.
- VIÑAO FRAGO Antonio, « Alfabetización e Ilustración: Difusión y usos de la cultura escrita », *Revista de educación*, nº 1, 1988, p. 275-302.

Les classiques français (re)traduits dans la « Biblioteca Romantica » (1930-1942) et le cas emblématique de *Madame Bovary*

LETIZIA CARBUTTO, Université de Rome Tor Vergata

Résumé

Avec la collection « Biblioteca Romantica », dirigée pour le compte de la maison d'édition Mondadori de 1930 à 1938, Giuseppe Antonio Borgese introduit en Italie un nouveau discours éditorial, qui fait de la (re)traduction le pilier et l'enjeu principal du projet. La postface que Borgese signe pour le premier volume, *La Chartreuse de Parme* traduite par Ferdinando Martini, devient un véritable document programmatique, dans lequel il manifeste pleinement sa profonde sensibilité traductologique et propose une réflexion intéressante sur les rapports culturels entre France et Italie au début du XXe siècle. C'est l'importance accordée au traducteur qui fait de la « Biblioteca Romantica » un cas unique sur la scène éditoriale italienne de l'époque : l'épineuse aventure qui se joue autour de la traduction de Flaubert est ici présenté comme cas emblématique de cette nouvelle conscience traductologique.

Le débat sur la traduction en Italie dans les années 1920-1930

« Cinquante belles choses bien traduites »¹ : Giuseppe Antonio Borgese résume ainsi la portée de son projet, la collection « Biblioteca Romantica », qu'il dirige pour le compte de la maison d'édition Mondadori de 1930 à 1938. C'est dans la postface du premier volume publié, *La Certosa di Parma (La Chartreuse de Parme)* de Stendhal, traduite par Ferdinando Martini, qu'il partage ses réflexions sur la collection, sur les principes qui l'ont guidé et sur les objectifs qu'il a poursuivis. La notice devient un véritable document d'orientation, ainsi que le témoignage d'une conscience et d'un engagement traductologiques qui sont tout sauf banals.

Quoique dépourvue du fondement scientifique et de la systématisme qui en constituent désormais la prémisse, la réflexion traductologique qui précède l'institution officielle des *Translation Studies* en préfigure souvent les thèmes et les questions ; l'ampleur et la variété des discours, confiés non seulement aux traducteurs, mais aussi aux différentes personnalités de la sphère littéraire et culturelle (ceux qu'on appellerait aujourd'hui les médiateurs), offrent une pluralité de points de vue qui semble anticiper l'interdisciplinarité vers laquelle la traductologie moderne s'oriente. C'est ce dont témoignent en Italie les diverses collections qui, à partir des années 1920, se posent pour objectif d'importer les œuvres les plus illustres des principales littératures étrangères dans des traductions fiables et

1. Giuseppe Antonio Borgese, « Postfazione », dans Stendhal, *La Certosa di Parma*, trad. Ferdinando Martini, Milano, Mondadori, 1930 [*La Chartreuse de Parme*, 1839], p. 672. Toutes les références dans le corps du texte ont trait à cet article. Les citations tirées de l'italien sont données en langue française. Dans la totalité des cas, en raison de l'absence de traductions précédentes, nous sommes l'auteur de la traduction.

intégrales, suivant des critères qui étaient encore loin d'être évidents. À une époque, celle du fascisme, dominée par la xénophobie et la censure, et dans un lieu, l'Italie, généralement considéré comme périphérique par rapport aux centres de développement des *Translation Studies*, la ferveur croissante pour la diffusion de la littérature étrangère et de la traduction est indéniable. Du « Genio Russo » de la maison d'édition Slavia, inauguré en 1926, aux « Narratori Nordici » de Sperling & Kupfer et aux « Scrittori di Tutto il Mondo » de Modernissima, ces deux derniers de 1929², la soi-disant totale indifférence envers la littérature étrangère et la stérilité du marché des traductions dans l'Italie fasciste sont désormais considérées comme des simplifications excessives et grossières d'une époque au cours de laquelle, au contraire,

On a beaucoup traduit [...] ; et on a aussi, en général, bien traduit, tant en ce qui concerne la qualité des traductions que dans le choix des œuvres. Alors que l'Italie officielle prétendait s'enfermer dans un mesquin provincialisme national, les Italiens réagissaient comme ils le pouvaient, en lisant le plus possible ce que l'on produisait à l'étranger à l'époque³.

Une importante contribution au débat sur la littérature traduite est apportée, dès le début du siècle, par Giuseppe Antonio Borgese, intellectuel, écrivain, critique, professeur et traducteur qui inaugure l'entreprise en faveur du roman étranger à partir de 1912, quand l'éditeur Carabba lui confie la collection « Antichi e Moderni ». Principalement liée au domaine littéraire allemand, conséquence directe des études de Borgese⁴, la collection accueille pourtant des auteurs d'origines diverses, d'Eschyle à Cervantes. Les représentants de la littérature française ne sont cependant que trois : Baudelaire, dont on réunit en deux tomes le *Giornale Intimo* (*Journal intime*) et quelques *Pagine Sparse* (*Pages choisies*), Valéry avec *Eupalino o Dell'architettura* (*Eupalinos ou l'architecte*), et Arthur de Gobineau avec ses *Ricordi di viaggio* (*Souvenirs de voyage*). Mais c'est dans la construction du projet éditorial en soi, plus encore que dans la sélection des œuvres, que l'on repère la nouveauté du travail de Borgese, non simplement directeur de collection mais architecte d'une conception moderne de la littérature et de la traduction. Les mots par lesquels il présente la collection dans la notice au premier volume, comme il le fera ensuite pour la « Biblioteca Romantica », illustrent les critères précis qui doivent guider non seulement le choix des titres, mais aussi et surtout la traduction, question qui pour la première fois revêt une importance capitale.

-
2. Pour un tableau complet de la littérature traduite en Italie il est utile de consulter le site web du projet LTIT (www.ltit.it). D'intérêt particulier le graphique relatif aux collections publiées à partir de 1809, qui met en évidence l'activité inusuelle qu'on constate dans ce domaine pendant les années 1920-30.
 3. Giuseppe Bettalli, « Le Traduzioni negli Ultimi Vent'anni », *Belfagor*, vol. 1, n° 2, 1946, p. 169.
 4. Borgese avait été correspondant étranger pour le *Mattino* à Berlin de 1907 à 1908 puis, dès son retour en Italie, professeur titulaire de littérature allemande à la Regia Università de Rome. Ses traductions seront également de l'allemand, *L'uomo senz'ombra. Storia meravigliosa di Pietro Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*) d'Adelbert von Chamisso de 1924 et de Goethe, *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*) en 1926 et la *Canzone degli emigrant* (*Lied der Auswanderer*) en 1932.

Borgese saisit d'ailleurs cette occasion pour aborder la question de la littérature française dont la représentation est évidemment plutôt limitée, et pour justifier une telle décision, il explique :

La littérature française, plus facilement accessible dans les textes originaux, sera aussi la moins représentée dans cette collection. Et les versions du français (presque toutes d'œuvres antérieures au XIXe siècle) ne seront acceptées que si elles possèdent une valeur artistique intrinsèque⁵.

Beaucoup des considérations de Borgese sur la traduction, comme d'ailleurs celle sur le rapport avec la littérature française, seront reprises et étendues dans la notice de présentation de la « Biblioteca Romantica », qui se profile dans cette perspective comme l'idéale continuation et extension des « Antichi e Moderni ». Conçue par Mondadori en 1926, la collection est, dès le début, remise entre les mains de Borgese : il jouit d'une pleine liberté dans la construction du projet et d'un contrôle total sur tous les volumes publiés⁶. Il en sera ainsi jusqu'en 1938, date à laquelle il sera obligé de renoncer à la direction de la collection dont il s'occupait depuis sept ans déjà depuis les États-Unis : il s'y était rendu pour un cycle de conférences et avait été forcé d'y rester suite à son refus de prêter serment de fidélité au fascisme⁷.

L'évolution la plus évidente par rapport au catalogue des « Antichi e Moderni » consiste en l'abandon de la prédilection pour la littérature de langue allemande au profit d'une sélection beaucoup plus vaste, comprenant des œuvres issues des principales littératures européennes et américaines. Dans la notice qui présente la « Biblioteca Romantica », Borgese définit ce critère de choix précisément par rapport au titre de la collection :

Par œuvres romantiques nous entendons, historiquement, les œuvres des littératures chrétiennes et modernes ; romantique, comme le dit son nom, est ce qui est né sur l'héritage de Rome. Dans ces littératures le genre le plus réussi, le genre excellent, est l'épopée en prose : le roman⁸.

Pas de limite nationale, donc, alors qu'on exclut cette fois les ouvrages de l'antiquité classique⁹ ; en outre, Borgese établit la primauté sur la poésie du genre narratif, qui offre l'avantage d'une plus grande universalité et, par conséquent, traduisibilité¹⁰.

-
5. Giuseppe Antonio Borgese, « Nota », dans Novalis, *I discepoli di Sais*, trad. Giovanni Angelo Alfero, Lanciano, R. Carabba, 1912 [*Die Lehrlinge zu Sais*, 1802], p. 4-5.
 6. Borgese lui-même cite, parmi les critères de méthode adoptés, la condition que « aucune page n'est imprimée si le directeur ne l'a pas lue et, au besoin, relue ». Giuseppe Antonio Borgese, « Postfazione », *op. cit.*, p. 689.
 7. L'exil volontaire, couronné par l'acquisition de la citoyenneté américaine en 1938, se prolongera jusqu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale.
 8. Giuseppe Antonio Borgese, « Postfazione », *op. cit.*, p. 672. L'intérêt et l'interprétation du terme 'romantique' par Borgese remonte aux années universitaires, qui avaient abouti à la publication d'un ouvrage intitulé *Storia della critica romantica in Italia* (Naples, Edizioni La critica, 1905).
 9. Le plus ancien des livres publiés sera *Don Chisciotte* (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 1604-1614) et le plus récent *Tre anni* de Tchekhov (*Три года* [*Trois jours*], 1895).
 10. « Grace à lui, on sentit moins rigide les limites que la Babel de langues imposait à chaque génie national, et tous pouvaient avec les romans, ainsi qu'avec la philosophie et la musique, vivre universellement sans s'égarer en Cosmopole ». Giuseppe Antonio Borgese, « Postfazione », *op. cit.*, p. 672.

C'est précisément la prédominance inédite de la traduction dans la définition du projet éditorial qui témoigne une continuité avec les « Antichi e Moderni » et constitue la véritable innovation de l'activité de médiateur de Borgese¹¹ ; elle est confirmée par la forte présence, dans la correspondance éditoriale datant de cette époque, de mots liés au domaine traductif (« traduire », « traduction », « traducteur »¹²). Comme c'était le cas pour la collection de Carabba¹³, les intérêts et les inclinations des collaborateurs et des traducteurs sont à la base du projet. Dans sa postface à la traduction de la *Chartreuse de Parme*, Borgese écrit :

Parfois il parut difficile de trouver quelqu'un qui parvienne à reproduire le rythme d'un style dépassé ; [...] d'autres fois enfin l'affinité élective entre le traducteur et l'œuvre, l'espoir d'une traduction remarquable, nous a fait adopter une œuvre pour laquelle le traducteur désiré montrait une propension. (p. 673)

Borgese met tout particulièrement l'accent sur l'importance d'une telle affinité et raconte comment, « plusieurs fois, pour tel ou tel écrivain italien singulièrement admirable et honorable, [on a cherché] l'œuvre étrangère qu'il pouvait ressentir le plus affectueusement et revivre le plus volontiers » (p. 677). Les traducteurs sont donc, plutôt que des agents dont on doit éliminer les traces, un motif d'orgueil, un extraordinaire « ensemble de forces littéraires » (*ibid.*). Comme le montrent les mots de Borgese, et comme le cas de *Madame Bovary* va le confirmer, les préférences des traducteurs l'emportent même parfois sur les autres critères guidant le choix des œuvres à publier, et finissent ainsi par affecter littéralement la forme définitive de la collection. Par cette prise de position assez insolite pour l'époque, la « Biblioteca Romantica » résiste fièrement à ce que Lawrence Venuti dénoncera, plusieurs décennies plus tard, comme « l'invisibilité du traducteur¹⁴ ». Bien que certaines des indications sur les modalités à adopter dans la traduction témoignent d'une vision traductologique quelque peu dépassée, l'autorité confiée au traducteur, véritable agent et créateur, responsable de son travail mais en même temps digne de la reconnaissance qui en résulte, donne une idée de la nouveauté de l'activité du Borgese médiateur.

Un grand intérêt est consacré, par ailleurs, à la question traductologique dans son acception traditionnelle, c'est-à-dire du point de vue proprement linguistique. Borgese inclut dans sa présentation une véritable liste de points à respecter pour parvenir à ce qui constitue, à son avis, la « traduction parfaite ». Le but principal qui est à la base de l'organisation et de la publication de la collection est, selon l'éditeur Mondadori, de « conquérir pour la littérature

-
11. Calvino remarque que « La principale nouveauté littéraire de cette initiative était que les traductions étaient confiées pour la plupart à des écrivains bien connus ». « La "Biblioteca romantica" Mondadori », dans *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milan, Fondazione Arnaldo et Alberto Mondadori, 1983, p. 172.
 12. Elisa Cattaneo, « Borgese e la "Biblioteca romantica" Mondadori », *FdL. La Fabbrica del Libro*, vol. xvi, n° 2, 2010, p. 12.
 13. Daria Biagi, « Una Lingua per il Romanzo Moderno. Borgese Editore e Traduttore », dans M. Pirro (dir.), « *La densità meravigliosa del sapere* ». *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, Milan, Università degli Studi di Milano, 2018, p. 167-185.
 14. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres/New York, Routledge, 1995.

italienne les chefs-d'œuvre des littératures étrangères¹⁵ », objectif déjà présenté dans le slogan de la collection : « Les grand écrivains romantiques étrangers deviennent des écrivains classiques italiens ». S'il y a, parmi les objectifs de Mondadori, celui de sauvegarder ses publications de la méfiance du gouvernement fasciste à l'égard de la littérature étrangère, l'idée d'annexion des chefs-d'œuvre étrangers à la tradition italienne est partagée par Borgese, dont le but reprend à la lettre la devise de Mondadori : il s'agit de faire « un recueil des chefs-d'œuvre romantiques et étrangers dans un style italien et classique » avec lequel « enrichir la littérature italienne de dons qui soient des dons de véritable richesse » (p. 671). Une telle résolution nous aide à comprendre l'approche traductive recommandée par Borgese dans sa notice, qui vise à favoriser, en ayant recours à une terminologie rappelant celle de Venuti, la *fluency*, la lisibilité, et donc une domestication du texte original ; ce que l'on recherche est le verre transparent, la traduction qui, « en vertu de sa naturalité, semble spontanée et nouvelle, elle-même originale », qui fait donc « oublier le texte » (p. 677). Si d'une part Borgese transmet par ces indications son appartenance à une époque, la première moitié du xx^e siècle, et à une vision qu'on tend maintenant à remettre en cause, la reconnaissance de la traduction comme production originale, comme œuvre d'art presque indépendante du texte original, contribue d'autre part à la valorisation du travail du traducteur, qui ne serait une simple reproduction mais le fruit du génie d'un véritable auteur.

La question de la retraduction

Une question évidemment se pose, et Borgese n'hésite pas à la porter à l'attention du lecteur, par rapport à la présence dans la collection d'œuvres déjà publiées en Italie, qui sont à cette occasion retraduites. La postface de Borgese assume aussi le rôle de notice de présentation à *La Certosa di Parma*, tâche confiée pour les autres tomes aux traducteurs : Ferdinando Martini étant mort au moment de la publication du volume, Borgese se voit donc obligé de le remplacer¹⁶. Dans la deuxième partie de la notice, il se soucie d'offrir au lecteur quelques indications sur le roman de Stendhal et sur la traduction, en recourant principalement aux lettres et à sa correspondance privée avec Martini. Borgese rend également compte du processus de révision de la traduction, dont la portée a été minimale et totalement respectueuse de la volonté du traducteur¹⁷, selon une attitude qui témoigne d'une haute estime à l'égard

15. Laura Diafani, « Introduzione », dans Arnaldo e Alberto Mondadori – Aldo Palazzeschi, *Carteggio. 1938-1974*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, p. xv, cité dans Angela Albanese, « Capolavori stranieri in veste italiana: Giuseppe Antonio Borgese e la "Biblioteca romantica" », *Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti*, n° 7, 2014.

16. Les traductions publiées à titre posthume dans la collection sont quatre au total : outre la *Certosa di Parma* traduite par Martini et *Lady Roxana (Roxana: The Fortunate Mistress)* par Defoe traduite par Guido Biagi (les « deux morts illustres et récents »), on republie deux traductions par « deux anciens et glorieux morts », *Viaggio sentimentale di Yorick (A Sentimental Journey Through France and Italy)* de Sterne dans la version d'Ugo Foscolo et *Il Visionario (Der Geisterseher)* de Schiller traduit par Giovanni Berchet.

17. « Quelle que soit la méthode suivie par Martini, l'aide auquel il a eu recours, chaque période porte son empreinte. Par conséquent nous nous sommes tenus, presque sans exception, à la règle de réviser les épreuves avec une méticuleuse obéissance à sa volonté, sans rien modifier sauf dans les rares cas de *lapsus* [...].

du traducteur et de son travail créatif. Dans sa présentation de la traduction, Borgese aborde enfin la question de la préexistence de différentes traductions en italien de *La Chartreuse de Parme*, et donc de la nécessité et de l'opportunité de sa retraduction. Il avait déjà, en introduisant le projet éditorial de la « Biblioteca Romantica », tracé un cadre assez critique de la situation traductologique italienne qui, dans ses mots, et en confirmation du dynamisme du marché des traducteurs d'alors, avait débouché sur une « débordante quantité » d'œuvres traduites, dont on devait absolument

améliorer qualité et modalités. [...] les relations entre la littérature italienne et les littératures modernes étrangères furent souvent défectueuses et malsaines. Soit on n'en connaissait pas assez, soit on imitait et traduisait à tort et à travers. Il y a eu des décennies d'inaction et des décennies de réjouissance ; au cours desquelles on arriva plus facilement à l'indigestion, et à la satiété, qu'à une assimilation et à un dépassement. Nous vivons à présent un moment d'excès. Notre recueil veut contribuer à une orientation plus consciente, à un choix plus sévère. (p. 675-676)

Ainsi justifie-t-il la décision de proposer une retraduction de Stendhal, aussi bien que de Flaubert et de nombreux autres auteurs inclus dans la collection, qui rendent enfin justice aux œuvres originales. Malgré la respectabilité de la traduction précédente, signée Maria Ortiz pour Sansoni en 1921¹⁸, celle-ci ne remplit pas, selon Borgese, les conditions nécessaires pour être une traduction parfaite, comme le fait en revanche celle de Martini, au point que celle-ci est envisagée comme la « dernière », la traduction définitive de *La Chartreuse de Parme*.

En reconnaissant ce qu'il appelle résolument un « excès » de traductions sur le marché littéraire italien et en promouvant une approche traductive plus consciente, ainsi qu'en discutant d'une éventuelle traduction insurpassable, Borgese aborde certains des thèmes centraux du débat moderne sur la retraduction. Il n'est pas loin, en effet, des discours sur la pratique de la retraduction menés, entre autres, par Antoine Berman, qui plus de cinquante ans après le lancement de la « Biblioteca Romantica » écrit : « Dans ce domaine d'essentiel inaccomplissement qui caractérise la traduction, c'est seulement aux retraductions qu'il incombe d'atteindre – de temps en temps — l'accompli¹⁹ ». La représentation téléologique de la retraduction, considérée comme recherche progressive d'un résultat satisfaisant et définitif, paraît coïncider avec l'idée qu'en propose Borgese, en décelant dans l'œuvre de Martini le dépassement des erreurs commises par des traducteurs moins conscients, et donc la version idéalement éternelle du roman de Stendhal en italien. L'insatisfaction par rapport aux traductions précédentes continue à ce jour à motiver la retraduction ; elle peut résulter du constat, dans le texte traduit, d'omissions ou modifications, qui incitent à rétablir l'intégralité du texte original, de la publication d'une nouvelle édition critique, de la médiocrité linguistique des

Martini lui-même, osons-nous croire, aurait remanié ces phrases, écrites à contre-cœur, s'il avait pu revoir personnellement ses épreuves ». Giuseppe Antonio Borgese, « Postfazione », *op. cit.*, p. 689.

18. Borgese cite deux autres traductions antérieures, sans préciser les noms des traducteurs : celle datant de 1855 (par Luigi Masieri, Milan, Borroni e Scotti) et celle datant de 1909 (traducteur inconnu, Palerme, Sandron).

19. Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990.

traductions précédentes ou, le plus souvent, de leur vieillissement²⁰. Borgese apparaît, d'une manière peut-être pas entièrement systématique, conscient de ces mécanismes, auxquels il fait plusieurs fois référence : à partir de l'idée de la retraduction comme tension vers l'accompli, jusqu'à la nécessité d'une traduction qui soit plus qu'un support pour la compréhension²¹; de l'importance de traduire « directement à partir du texte, en adoptant l'édition la meilleure [...], intégralement, sans opérer ni réductions ni choix arbitraires » (p. 678), à l'exigence, pour que la traduction soit durable et ne vieillisse pas trop rapidement, d'opter pour un langage le plus plat et courant possible, « sans étalages archaïques ou vernaculaires » (*ibid.*). Enfin, la traduction trouve sa raison d'être en tant que possibilité d'une nouvelle interprétation du texte, selon un concept également repris par les récentes études sur la retraduction²² : au lieu de s'appauvrir au moment du passage d'une langue à l'autre, au lieu de souffrir d'une perte, l'œuvre s'enrichit avec chaque traduction de nouvelles significations, formes et interprétations, et en même temps enrichit la culture qui l'accueille :

La *Certosa di Parma*, si bien faite, ne répète pas inférieurement la *Chartreuse* ; elle l'explore, l'accroît, la réveille, la pose en métamorphose, réalise un de ses modes possibles. Idéalement, Stendhal lui-même la lit, et il y découvre des composantes qui étaient réprimées et cachées dans son texte. (p. 681)

Le statut de la langue et de la littérature françaises en Italie au début du xx^e siècle

Le rôle de médiateur de Borgese n'est pas seulement illustré par sa profonde – et parfois prémonitoire – conscience traductologique, mais aussi par la finesse avec laquelle il présente au lecteur une excellente analyse des relations culturelles du début du siècle entre France et Italie, relations sur lesquelles il agit lui-même. Signe d'une nette évolution dans ce domaine, le nombre d'ouvrages français inclus dans la « Biblioteca Romantica » est nettement plus élevé que celui des « Antichi e Moderni », où, comme nous l'avons déjà observé, la tendance était d'exclure les œuvres les plus accessibles dans la langue d'origine. Même lors de la

-
20. Enrico Monti, « Introduction : la retraduction, un état des lieux », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction, Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 14-17.
 21. « Peu avant, Ettore Romagnoli, notre majeur traducteur des classiques aujourd'hui, avait écrit (*Secolo*, 4 août 1926) : "Il manque encore des recueils systématiques de bonnes versions des écrivains étrangers. Celle commencée par Manacorda est excellente ; mais comme support à la lecture des textes. Les recueils dont je parle devraient substituer les textes pour ceux qui n'en connaissent pas la langue ; et devraient donc être réalisés selon des critères essentiellement artistiques" ». Giuseppe Antonio Borgese, « Postfazione », *op. cit.*, p. 675.
 22. Yves Chevrel, mettant en lumière la dimension de relecture et réinterprétation inhérente à la retraduction, écrit : « Retraduire est véritablement un acte d'actualisation d'un texte, fondé sur une nouvelle lecture et une nouvelle écriture ». « Introduction : la retraduction – und kein Ende », dans Robert Kahn, Catriona Seth (dir.), *La Retraduction*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 14. La même idée est exprimée par Enrico Monti, qui souligne que « toute traduction est une interprétation possible du texte-source liée au contexte socio-historique de sa production, et donc rien n'empêche qu'on puisse donner une nouvelle interprétation du texte et que l'on puisse avoir une pluralité de traductions [...]. Cela est particulièrement évident pour le texte littéraire, qui se nourrit de sa pluralité de signifiés et de sa "change" de sens. [...] Le phénomène de la retraduction [...] nous offre l'opportunité d'une relecture incessante des textes canoniques qui, grâce aux retraductions, continuent à nous parler de façon directe, vive, ouverte ». Enrico Monti, « Introduction... », *op. cit.*, p. 23.

préparation du catalogue de la « Biblioteca Romantica », en effet, des doutes surgissent quant à l'utilité réelle des traductions du français ; parmi les raisons de l'hésitation de Martini à traduire *Madame Bovary*, tâche qu'il finira par refuser, il y a aussi celle-ci : « Mais ne serait-ce pas ma peine perdue et l'argent de l'éditeur dépensé inutilement ? Les lecteurs qui peuvent apprécier une traduction qui ne soit pas indigne de l'original lisent *Madame Bovary* en français²³ ». Martini est évidemment freiné par la conscience du statut particulier de la langue française dans les milieux culturels italiens de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Il est vrai que, de ce point de vue, la connaissance répandue du français en Italie entrave la diffusion des traductions du français, essentiellement adressées à un public moins cultivé que les intellectuels qui, eux sont capables de les lire dans la langue d'origine²⁴ ; il en résulte des projets éditoriaux et traductifs approximatifs par rapport à la norme qui était en train d'être établie²⁵.

On comprend alors pourquoi Borgese, qui vise à mettre un frein au nombre excessif de traductions de qualité médiocre qui ont envahi le marché italien, prévoit d'inclure plusieurs classiques français dans sa collection, qu'il lance – non sans raison – avec le roman de Stendhal. La nouveauté de la « Biblioteca Romantica » réside aussi dans la volonté de concilier deux mondes jusqu'alors séparés, celui du grand public et celui des lettrés, grâce à « l'introduction sur un vaste marché d'un type de livre qui avait des caractéristiques appropriées à un bibliophile²⁶ » : une bonne traduction du français trouve ainsi sa raison d'être et sa valeur, même commerciale. Comme s'il voulait anticiper la critique qu'on pourrait lui adresser, Borgese développe la question dans sa postface : la connaissance présumée du français par le public italien, soutient-il, est désormais moins évidente qu'elle ne l'était jusqu'à quelques décennies auparavant. Surtout, connaître d'une façon rudimentaire la langue n'équivaut pas à posséder la compétence nécessaire pour apprécier pleinement une œuvre d'art : le lecteur inexpérimenté en français qui lit la prose de Chateaubriand et croit en saisir le ton et les nuances, n'est pas différent du « tapoteur qui s'imagine jouer du Chopin » (p. 680).

Mais, encore une fois, la raison principale de la décision de Borgese pourrait résider dans l'importance qu'il accorde au projet traductif et à la figure du traducteur. Pour respecter son dessein de réunir les meilleurs écrivains et intellectuels italiens, Borgese est souvent obligé, comme on l'a déjà observé, de leur confier le choix de l'œuvre à traduire. On découvre ainsi que l'idée d'une affinité entre le traducteur et l'œuvre impose parfois des contraintes

23. Ferdinando Martini, lettre à Renato Simoni, dans *Lettere (1860-1928)*, Milan, Mondadori, 1934, p. 585.

24. Pippo Vitiello, « Lettura del traduttore, lettura della traduzione: la Certosa di Parma e il progetto della "Biblioteca Romantica Mondadori" », *Esperienze Letterarie*, vol. xv, n° 3, 1990, cité dans Graziano Benelli et Manuela Raccanello, *Il cavallo e la formica*, Florence, Le Lettere, 2010, p. 49-50.

25. On retrouve cette même problématique avec plusieurs auteurs français traduits pour la première fois pendant cette période : un cas exemplaire est celui de Maupassant, dont « les lecteurs moyens, ceux qui conçoivent la lecture comme simple distraction et [...] comme un amusement ont eu recours aux traductions ». Marcello Spaziani, *Bibliographie de Maupassant en Italie*, Florence, Publications de l'Institut Français de Florence, 1957, cité dans Graziano Benelli et Manuela Raccanello, *Il cavallo e la formica*, op. cit., p. 11.

26. Italo Calvino, « La "Biblioteca romantica" Mondadori », op. cit., p. 172.

spécifiques : certains des lettrés engagés dans le projet ne sont que « médiocrement experts » (*ibid.*) en langues modernes, et si l'on désire une traduction de leur part l'on doit forcément puiser dans la littérature française, accessible même à ceux qui ont une connaissance limitée des autres langues. La diffusion du français dans les milieux cultivés italiens, qui en avait jusqu'à ce moment entravé et freiné la traduction, devient alors l'un des incitants en faveur de l'inclusion des classiques français dans la collection, tout en établissant une nouvelle attention philologique à leur égard et en confirmant leur rôle prépondérant dans le canon littéraire italien. Les auteurs français figurant dans la collection seront finalement les plus nombreux (dix-huit sur quarante-neuf), ce qui illustre le lien étroit entre les deux cultures. Et d'autre part, ajoute Borgese, on ne peut pas imaginer réaliser une collection de chefs-d'œuvre modernes si on exclut « la littérature dont Balzac et Flaubert ont fait partie » (*ibid.*).

L'attention portée à l'œuvre flaubertienne en Italie est en effet particulièrement intense dans les années où Borgese conçoit sa collection. Peut-être précisément à cause du statut privilégié de la langue française en Italie, la traduction des romans de Flaubert n'est entamée que relativement tard, l'écrivain étant déjà décédé – la première traduction de *Madame Bovary* est celle d'Oreste Ceracchi pour Treves, en 1881. En revanche, on observe un vif intérêt de la part de plusieurs intellectuels italiens du début du siècle à l'égard de la production flaubertienne, ainsi qu'une évidente affinité entre les réflexions sur l'art de Flaubert, confiées en particulier à sa correspondance, et les théories esthétiques de Francesco De Sanctis. C'est notamment Benedetto Croce qui met en lumière cette affinité : bien qu'il n'ait jamais dédié une étude spécifique à la théorie de l'art de Flaubert, on lui reconnaît le mérite d'avoir inauguré le discours sur la dimension critique et théorique de l'activité littéraire flaubertienne²⁷. Dans le sillage de l'intérêt croissant pour l'œuvre flaubertienne qui se développe en France au début du XXe siècle, et qui aboutit à la publication de contributions fondamentales comme celles de Descharmes, Dumesnil et Thibaudet, en Italie aussi un fervent débat s'ouvre dans la même période ; la traduction de Diego Valeri et la finesse critique dont il fait preuve dans sa note marquent décidément, à cet égard, un « pivot important pour la réception de l'œuvre flaubertienne et sa diffusion en Italie²⁸ ».

L'épineuse aventure qui se joue autour de l'inclusion de Flaubert dans le catalogue de la « Biblioteca Romantica » est pourtant tout sauf simple : c'est pourquoi elle est particulièrement emblématique de la portée et des enjeux du projet.

La complexe histoire éditoriale de la traduction de *Madame Bovary*

Les complications surgissent aussitôt que commence la recherche d'un traducteur qui s'engage à accomplir la traduction d'une œuvre flaubertienne. Comme l'illustre la postface de Borgese, la question se pose comme conséquence du refus par Martini de traduire le roman qu'on lui avait initialement proposé, *Madame Bovary*. Les réserves de l'écrivain quant à l'utilité d'une traduction du français s'avèrent finalement de moindre importance si l'on considère

27. Paolo D'Angelo, « La teoria dell'arte di Flaubert nell'interpretazione di Croce », *Flaubert*, n° 14, 2015.

28. Bruna Donatelli, « Le regard de l'Italie sur Flaubert », *Flaubert*, n° 14, 2015.

que, outre la *Certosa di Parma*, la collection va inclure aussi sa traduction du *Bonheur des Dames* de Zola. Il est évident que ses hésitations ne sont que partiellement motivées par cette réflexion, et qu'elles résultent plutôt des difficultés spécifiques auxquelles un traducteur de Flaubert doit faire face, c'est-à-dire l'obstacle que constitue l'incomparable style flaubertien. Nous savons que Flaubert lui-même parle en des termes analogues de son écriture dans sa correspondance, où il associe souvent à la recherche stylistique qu'il mène pendant toute sa vie, une idée d'effort, de peine, sinon de découragement et de tourment²⁹. Il n'est pas difficile d'imaginer le malaise d'un traducteur face à une telle écriture, qui décourageait même son propre auteur.

Ainsi, quand on lui demanda de traduire *Madame Bovary*, Ferdinando Martini « répondit d'abord indécis qu'il n'osait, conscient de "quelle peine est traduire", et ensuite, "une fois relu le grand livre", il recula face aux difficultés stylistiques de l'œuvre et refusa la tâche³⁰ ». Borgese aussi fait référence à cet épisode : il rapporte que Martini justifie son refus en définissant le roman « inexpugnable » (p. 674) ; comme lui, tous les autres traducteurs auxquels l'éditeur et le directeur de collection s'adressent, se défilent. C'est pour cette raison, explique-t-il, que dans le catalogue de la « Biblioteca Romantica » ne figure pas *Madame Bovary* mais *La Tentazione di Sant'Antonio* (*La Tentation de saint Antoine*) : en effet, parmi les livres à paraître qui sont indiqués dans le premier volume, on trouve *La Tentation*, prévue comme vingtième tome dans une traduction de Filippo Tommaso Marinetti³¹. Quand il se heurte à l'impossibilité d'obtenir une traduction satisfaisante de *Madame Bovary*, Borgese opte évidemment pour une œuvre considérée comme mineure, et peut-être moins connue du public italien, dans l'espoir qu'elle intimidera moins le traducteur éventuel.

L'intention de présenter aux lecteurs des textes peu diffusés est en effet également adoptée dans le cas de Goethe, dont on préfère *La mission théâtrale de Wilhelm Meister* au monumental *Années d'apprentissage*, dont il existe par ailleurs déjà en Italie, précise Borgese, « une version satisfaisante » (p. 673). La décision de se replier sur *La Tentation de saint Antoine* n'entre donc pas en conflit avec la volonté de faire de la collection un recueil des chefs-d'œuvre de la littérature moderne, et offre au contraire l'occasion de proposer au public un texte relativement inconnu. L'inclusion du roman dans la liste des volumes à paraître laisse supposer que l'éditeur avait déjà pris des arrangements avec le traducteur, et que ce dernier s'était déjà attelé à la tâche. En octobre 1932, l'année suivant l'inauguration de la collection,

29. Il serait impossible de rendre compte de chacune des manifestations de ces sentiments qui figurent dans la correspondance privée de Flaubert ; nous en proposons un extrait qui nous semble particulièrement emblématique : « Le style, qui est une chose que je prends à cœur, m'agite les nerfs horriblement. Je me dépîte, je me ronge. Il y a des jours où j'en suis malade et où, la nuit, j'en ai la fièvre. Plus je vais et plus je me trouve incapable de rendre l'idée. Quelle drôle de manie que celle de passer sa vie à s'user sur des mots et à suer tout le jour pour arrondir des périodes ! [...] Par combien de découragements et d'amertumes n'achète-t-on pas ce plaisir ! ». Lettre à Louise Colet, octobre 1847. Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. I., éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 475.

30. Ettore Fabietti, « Del tradurre », *Pègaso*, vol. IV, n° 1, 1932, p. 48-59 (54).

31. Calvino aussi discute de la possibilité d'une traduction par Marinetti : elle aurait été à son avis une des combinaisons les plus surprenantes de la liste. « La "Biblioteca romantica" Mondadori », *op. cit.*, p. 174.

Mondadori contacte le poète pour lui demander des nouvelles sur l'avancement de la traduction et en solliciter l'envoi afin que le livre soit imprimé au plus tôt, pour respecter les délais prévus³². Quelques mois plus tard, en mai 1933, cette requête est répétée, en des termes assez péremptores³³ ; la réponse négative de Marinetti amène finalement Mondadori, en juin de la même année, à abandonner le projet et à proposer à Borgese de s'adresser à un autre célèbre poète et traducteur : « FLAUBERT "Tentazione di S. Antonio" – Marinetti a renoncé à le traduire ; il me semble opportun de profiter de l'occasion pour donner un Flaubert plus important et moins connu, comme par exemple "Education sentimentale". Que dirais-tu si je demandais la traduction à Diego Valeri ?³⁴ ».

En effet, il n'existe alors de l'*Éducation*, figurant aujourd'hui indéniablement parmi les œuvres les plus populaires et retraduites de Flaubert, qu'une traduction italienne datant de 1908, signée Gaetano Giacomantonio pour la maison d'édition Bideri, alors que les traductions de la *Tentation de saint Antoine* sont au moins trois³⁵. La proposition de l'éditeur s'inscrit donc dans le projet de Borgese de proposer aux lecteurs des œuvres moins connues, et en même temps vise à éviter les difficultés rencontrées quelques années auparavant avec *Madame Bovary*. C'est pour cela, suppose-t-on, que le choix ne tombe pas immédiatement sur ce roman, qui sera en effet traduit par le poète et traducteur Diego Valeri et publié dans la collection en 1936³⁶.

La signora Bovary par Diego Valeri : du paratexte au texte

Le résultat final de cette quête si complexe, menée avec une attention qui répond à la singulière intention traductologique de Borgese, est l'une des traductions italiennes de *Madame Bovary* les plus célèbres et appréciées. Le sérieux travail éditorial correspond à un effort traductif tout aussi profond, qui se manifeste dans le texte traduit ainsi que dans les mots que Valeri confie à la postface du tome : le paratexte confirme son rôle de lieu privilégié de la réflexion traductologique, et constitue un point de départ intéressant pour l'analyse de la traduction elle-même.

Dans la brève note qui conclut *La Signora Bovary*, Valeri présente brièvement le roman pour ensuite s'attarder sur certains de ses choix de traduction et surtout sur les difficultés spécifiques posées par le projet. La postface s'ouvre sans surprise par une sorte de *captatio benevolentiae* : « Il est presque inutile de dire qu'une traduction de *Madame Bovary*, quand

32. Fondazione Arnaldo et Alberto Mondadori, Milan, Archive historique Arnaldo Mondadori Éditeur, Arnaldo Mondadori, fasc. Marinetti, Arnaldo Mondadori à F.T. Marinetti, Milan, 29 octobre 1932.

33. *Idem*, Arnaldo Mondadori à F.T. Marinetti, Milan, 8 mai 1933.

34. *Idem*, Arnaldo Mondadori à G.A. Borgese, Milan, 13 juin 1933.

35. La première est celle par Falco Della Rupe (Naples, Romano, 1902), suivie de celle par Gaetano Giacomantonio qui traduira en premier *L'Éducation sentimentale* (Naples, Bideri, 1906), et de celle par Decio Cinti (Milan, Sonzogno, 1924).

36. Une recherche dans les archives Mondadori permettrait, sans doute, d'approfondir les motivations de cette décision et de retracer les étapes de l'accord avec Valeri. Malheureusement, la situation sanitaire actuelle nous a empêché de profiter de cette ressource précieuse que nous avions prévu de consulter.

bien même amoureuse, intelligente, industrielle, ne peut réussir qu'à peu près » (p. 493). À ces mots fait écho la conclusion de la note :

L'individu capable de rendre dans une autre langue la burlesque sévérité, l'avancement héroïco-comique (en trois temps) de la période brève, et le crescendo sonore des mots, [...] serait un peu plus doué que Flaubert lui-même. Le lecteur sait maintenant que le traducteur de *Madame Bovary* doit être compatissant avant que condamné. Ce n'est pas qu'il ait eu une faible conscience des difficultés, ou qu'il ne se soit pas suffisamment efforcé de les surmonter ; le pauvre ouvrier a fait son possible, le mieux que possible, en se tuant au travail... (p. 496)

L'expédient, assez commun dans les notes des traducteurs, paraît dans ce cas extrêmement authentique, peut-être parce que supporté par l'affaire très complexe concernant la traduction de *Madame Bovary*, ainsi que par les déclarations d'un autre grand traducteur comme Ferdinando Martini. Il semble que Valeri accepte, avec humilité et résignation, la condition d'infériorité à laquelle la traduction est plus ou moins légitimement reléguée, condition qui ne peut qu'être aggravée par la spécificité de la prose de Flaubert :

La vraie pierre d'achoppement est le style, le vrai défi est de tenir sa prose dans le ton de l'original, de reproduire en quelque sorte cette merveilleuse écriture entre l'ironique et le tragique, familière mais sévère, avec des veines lyriques et des vibrations intérieures de haine, d'amour, de pitié, de dédain : cette *forme* si complexe et si unique, que Flaubert, tendant naturellement aux excès verbaux, conquiert avec une telle étude et un tel tourment, en se crucifiant et en s'exaltant en même temps dans la rigueur de la limite. (p. 495)

Il n'est pas surprenant alors qu'après une longue et difficile recherche, le choix de Mondadori et Borgese se soit porté sur un poète³⁷ : c'est peut-être précisément la profonde sensibilité poétique de Valeri qui l'a favorisé dans la traduction de l'un des prosateurs les plus lyriques de son époque, et d'une œuvre fondée sur le style, sur la parole et sur sa musicalité. Traduction et poésie semblent se mélanger dans les intentions de Valeri, qui s'appuie sur sa propre expérience d'auteur et sur son affinité avec l'œuvre, considérée en accord avec Borgese, comme la condition préalable à l'expérience traductive³⁸, pour achever la plus impossible des tâches humaines :

Traduire une poésie veut dire transporter d'une langue à l'autre cette chose très sensible et fragile qu'est le mot poétique ; c'est-à-dire le transformer, lui donner une différente forme physique, sans pourtant altérer sa forme spirituelle ; à savoir la valeur essentielle de la poésie qui l'a originellement déterminée, et la justifie, et presque la sanctifie, devant les hommes. C'est un travail qui présuppose,

37. Même dans son activité de traducteur, Valeri préférera toujours la poésie : il est effectivement resté célèbre pour les deux anthologies de Mondadori *Lirici tedeschi* (1959) et *Lirici francesi* (1960).

38. « Comme on le voit, il s'agit moins d'habileté technique (condition essentielle et presque implicite de tout bon traducteur), que de sensibilité poétique : d'une sensibilité qui s'accorde avec celle du poète premier, soit à cause d'une sympathie naturelle soit, à bien regarder, à cause d'une fascination pour ce qui est différent ». Diego Valeri, *Tempo e poesia*, Milan, Mondadori, 1962, p. 59.

comme chacun le voit, la solution d'un problème extrêmement difficile, ou même essentiellement insoluble. [...] Traduire n'est pas possible, mais en attendant, sous l'impulsion de l'amour, c'est-à-dire par désir de posséder intimement une œuvre de poésie qu'on aime, on traduit, on essaie de traduire³⁹.

La signora Bovary de Valeri, qui en 1957 a été célébrée comme « l'un des plus beaux livres en italien des dernières années⁴⁰ », conserve à ce jour, après plus de quatre-vingts ans et un grand nombre de retraductions, un prestige considérable, et continue à attirer l'attention de la critique traductologique. C'est souvent la capacité de Valeri de préserver le ton de la prose flaubertienne, ce qu'il indique dans sa postface comme son souci majeur, qui lui garantit l'acclamation de la critique. Laura Santone souligne par exemple l'efficacité de la langue de Valeri dans la restitution de la force verticale du style de Flaubert, souvent déclinée sur l'axe du vertige et de l'expansion : grâce à son effort pour respecter et amplifier un tel souffle de verticalité, Valeri arrive à transposer l'intensité imagée des tableaux flaubertiens, la mesure rythmique avec laquelle le récit coule sans faille d'une scène à l'autre⁴¹.

L'importance du paradigme chromatique, représenté en particulier par la couleur bleue – teinte de la rêverie et en même temps de la profondeur abyssale à laquelle s'ouvre l'écriture de Flaubert – est bien comprise par Valeri et contribue, dans sa traduction, à la construction d'un réseau de relations sémantiques qui accompagnent la succession des tableaux. Valeri tente évidemment de reproduire le ton de la prose flaubertienne, ses vibrations ; il ne manque pas non plus de consacrer une grande attention aux caractéristiques spécifiques de son style, que Proust remarquait dans son célèbre article : entre autres, l'imparfait ou la conjonction 'et' dont l'usage tout à fait particulier, toujours fonctionnel à la création d'une atmosphère spécifique, est le plus souvent gardé par Valeri.

Les rares choix traductifs qui soulèvent des doutes peuvent être attribués à la distance temporelle qui sépare le lecteur contemporain du texte, et donc à l'hypothèse du vieillissement de la traduction proposée par Berman. À la caducité de la traduction, on peut imputer par exemple les archaïsmes, ainsi qu'une certaine formalité dans la transposition des variations synchroniques et des expressions qui tendent au registre familier⁴² ; pour la même raison nous considérons désormais comme démodée la décision de traduire les noms propres, à partir du titre du roman, que l'éditeur modifiera en effet dans les éditions suivantes. Par ailleurs, la propension que Valeri montre parfois pour l'embellissement, l'élégance formelle qu'il adopte pour corriger la rudesse ou la brutalité que l'écriture flaubertienne peut évoquer, répondent elles-mêmes à un paradigme traductologique qu'on juge dépassé⁴³, et

39. *Ibid.*, p. 207-208.

40. Pietro Pancrazi, « La signora Bovary ottant'anni dopo », dans *Italiani e stranieri*, Milan, Mondadori, coll. « I quaderni dello Specchio », 1957, p. 351.

41. Laura Santone, « Traduire le "vertige de l'expansion" », *Flaubert*, n° 14, 2015.

42. Une analyse approfondie des choix traductifs de Valeri est proposée par Francesca Parodo (*Le traduzioni d'autore di Madame Bovary*, Florence, Le Lettere, 2010, p. 111), qui remarque par exemple que Valeri est le seul, parmi les traducteurs pris en considération, à choisir *padre* au lieu de *papà* pour le familier *papa*.

43. L'ennoblissement est, entre autres, une des tendances déformantes individuées par Antoine Berman dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1991, p. 72.

qui respecte néanmoins les indications données par Borgese : « Personne, à part le traducteur, ne doit être obligé de s'apercevoir qu'il est en train de suivre quelqu'un. [...] Nous n'apprécions pas les traductions qu'on appelle barbares : celles qui font désirer le texte. Une bonne traduction devrait permettre d'oublier le texte » (p. 677).

En effet, sans que cela ne contredise le profond respect que Valeri montre à l'égard du style flaubertien, on peut sans aucun doute affirmer que sa traduction « confère au roman une élégance de grande valeur, dans la recherche de phrases syntactiquement équilibrées, fluides dans un rythme personnel, scandé par l'oreille italienne⁴⁴ ».

La traduction exemplaire de Valeri confirme la valeur du projet de Borgese : à partir de la sélection du texte et du traducteur, influencée par un critère d'affinité plutôt que par des raisons commerciales, jusqu'aux indications précises qui orientent le travail traductif, tout témoigne de la volonté d'accorder un prestige exceptionnel à la traduction et à son auteur. C'est notamment dans l'objectif de présenter au lecteur des « chefs-d'œuvre recouverts de chefs-d'œuvre » (p. 671) que la retraduction des classiques trouve, dans la « Biblioteca Romantica », sa raison d'être, sa spécificité et la seule possibilité d'échapper à la caducité à laquelle elle est par ailleurs destinée.

Bibliographie

- AGOSTINI-OUAFI Viviana, « La traduction et le fascisme : quelques réflexions à partir des théories de Croce et Gentile », *Translationes*, vol. 7, n° 1, 2015, p. 28-45. doi.org/10.1515/tran-2016-0002
- ALBANESE Angela, « Capolavori stranieri in veste italiana : Giuseppe Antonio Borgese e la "Biblioteca romantica" », *Tradurre – Pratiche, teorie, strumenti*, n° 7, 2014, rivistatradurre.it/2014/11/la-traduttologia-in-italia-prima-della-traduttologia.
- BATTAGLIA Anna, « Madame Bovary c'est trois », *Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti*, n° 4, 2013. rivistatradurre.it/2013/05/madame-bovary-cest-trois
- BENELLI Graziano, RACCANELLO Manuela, *Il cavallo e la formica*, Florence, Le Lettere, 2010.
- BETTALLI Giuseppe, « Le Traduzioni negli Ultimi Vent'anni », *Belfagor*, vol. 1, n° 2, 1946, p. 169-179. www.jstor.org/stable/26039973
- BERMAN Antoine, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », dans A. Berman, G. Granel, A. Jaulin et al. (dir.), *Les Tours de Babel*, Mauzevin, Trans-Europ-Press, 1985, p. 33-150.
- « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990. doi.org/10.4000/palimpsestes.596
- *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1991.
- *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, col. « Bibliothèque des idées », 1995.
- BIAGI Daria, « Una Lingua per il Romanzo Moderno. Borgese Editore e Traduttore », dans M. Pirro (dir.), « *La densità meravigliosa del sapere* ». *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, Milan, Università degli Studi di Milano, 2018, p. 167-185.
- BORGESE Giuseppe Antonio, *Storia della critica romantica in Italia*, Naples, Edizioni La Critica, 1905.

44. Anna Battaglia, « Madame Bovary c'est trois », *Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti*, n° 4, 2013. Dans sa critique, Pancrazi remarque la même qualité : « Valeri n'a pas seulement bien traduit, il a surtout très bien écrit ». « La signora Bovary ottant'anni dopo », *op. cit.*, p. 351.

- « Nota », dans Novalis, *I discepoli di Sais*, trad. Giovanni Angelo Alfero, Lanciano, R. Carabba, 1912 [*Die Lehrlinge zu Sais*, 1802], p. 1-4.
- « Postfazione », dans Stendhal, *La Certosa di Parma*, trad. Ferdinando Martini, Milano, Mondadori, 1930 [*La Chartreuse de Parme*, 1839], p. 671-692.
- CALVINO Italo, « La "Biblioteca romantica" Mondadori », dans *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milan, Fondazione Arnoldo et Alberto Mondadori, 1983, p. 172-178.
- CATTANEO Elisa, « Borgese e la "Biblioteca romantica" Mondadori », *FdL. La Fabbrica del Libro*, vol. XVI, n° 2, 2010, p. 12-17. www.ilscmilano.it/2017/01/25/fabbrica-del-libro-20102
- CHEVREL Yves, « Introduction : la retraduction – und kein Ende », dans Robert Kahn, Catriona Seth (dir.), *La Retraduction*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 11-20.
- D'ANGELO Paolo, « La teoria dell'arte di Flaubert nell'interpretazione di Croce », *Flaubert*, n° 14, 2015. journals.openedition.org/flaubert/2464
- DONATELLI Bruna, « Le regard de l'Italie sur Flaubert », *Flaubert*, n° 14, 2015. journals.openedition.org/flaubert/2448
- FABIETTI Ettore, « Del tradurre », *Pègaso*, vol. IV, n° 1, 1932, p. 48-59.
- FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, 5 t., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.
- MARTINI Ferdinando, *Lettere (1860-1928)*, Milan, Mondadori, 1934.
- MONTI Enrico, « Introduction : la retraduction, un état des lieux », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction, Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 9-20.
- PANCRAZI Pietro, « La signora Bovary ottant'anni dopo », dans *Italiani e stranieri*, Milan, Mondadori, coll. « I quaderni dello Specchio », 1957, p. 351-357.
- PARODO Francesca, *Le traduzioni d'autore di Madame Bovary*, Florence, Le Lettere, 2010.
- PROUST Marcel, « À propos du "style" de Flaubert », *La Nouvelle Revue Française*, n° 76, 1920, p. 72-90.
- SANTONE Laura, « Traduire le "vertige de l'expansion" », *Flaubert*, n° 14, 2015, journals.openedition.org/flaubert/2458
- VALERI Diego, « Postfazione », dans Gustave Flaubert, *La Signora Bovary*, trad. Diego Valeri, Milan, Mondadori, 1936 [*Madame Bovary*, 1857], p. 489-496.
- *Tempo e poesia*, Milan, Mondadori, 1962.
- VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres/New York, Routledge, 1995.

Le traducteur comme médiateur-créateur : sociologie d'une profession polymorphe à partir du cas d'Elmar Tophoven

SOLANGE ARBER, Sorbonne Université

VICTOR COLLARD, EHESS

Résumé

Pouvant être définie comme un art de la médiation, la traduction nous invite à considérer la productivité et la créativité du travail de médiateur. Que ce soit sur le plan linguistique, culturel ou sociologique, les traducteurs et traductrices littéraires transmettent les œuvres en influant sur leur forme, leur signification et leur réception dans la culture cible. À travers l'étude du cas d'Elmar Tophoven, traducteur allemand de Samuel Beckett et du Nouveau Roman, il est possible d'éclairer les multiples facettes composant l'activité de traduction en tant qu'acte de médiation qui se révèle posséder une dimension créative.

Qu'ils soient conçus comme de simples intermédiaires, comme des passeurs, des importateurs, des agents participant aux transferts culturels ou aux échanges littéraires internationaux, les traducteurs et traductrices sont des figures de médiateurs par excellence, permettant aux œuvres de franchir les frontières linguistiques. Pourtant cette fonction, loin de leur valoir la reconnaissance, les a longtemps maintenus dans un statut subalterne, dans une invisibilité reposant sur l'oblitération du travail de médiation que nécessite toute œuvre traduite. Le coup de projecteur donné sur la traduction par des approches venues de la sociologie a notamment mis en lumière le rôle de ces agents dans la circulation des idées et des œuvres¹. Au sein de la traductologie, l'émergence des translator studies² invite à se focaliser davantage sur la sociologie des traducteurs littéraires, non seulement en tant que groupe professionnel, mais aussi en tant qu'acteurs investis dans la production littéraire.

Cet article se propose d'examiner les différentes facettes du travail de médiation des traducteurs et traductrices littéraires, en prenant pour objet la figure d'Elmar Tophoven (1923-1989), grand traducteur allemand de Samuel Beckett et du Nouveau Roman et « fanatique de l'activité de médiateur »³. L'étude de ses archives, et notamment de sa correspondance avec la maison d'édition Suhrkamp conservée au Deutsches Literaturarchiv de Marbach, permet en effet de dresser un inventaire des tâches qu'il a assumées en tant qu'agent

-
1. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2015 [1999] ; Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio : le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
 2. Andrew Chesterman, « The Name and Nature of Translator Studies », *HERMES - Journal of Language and Communication in Business*, vol. 22, n° 42, 2009, p. 13-22.
 3. Paul F. Reitze, « Beckett spricht deutsch. Zum Tod des Übersetzers Elmar Tophoven », *Die Welt*, 26 avril 1989, p. 22. Sauf mention contraire, les citations de textes en allemand sont traduites par Solange Arber.

de traduction au sens large⁴. Nous montrerons que la traduction ne consiste pas seulement à transposer des textes écrits par d'autres, c'est-à-dire à exercer une fonction de médiation linguistique, mais peut s'étendre de la prospection des œuvres à traduire jusqu'à la promotion des œuvres traduites.

L'étude des traducteurs est aussi l'occasion de définir plus explicitement cette notion de médiation. Thibaut Rioufreyt⁵, discutant l'analyse de Bruno Latour, estime par exemple qu'elle est à distinguer de l'activité d'intermédiaire, dans le sens où le médiateur agit sur le contenu médié. Analyser la profession de traducteur à la lumière de cette distinction permet de questionner la représentation d'un simple passage des textes d'une langue source à une langue cible, mais aussi d'enrichir réciproquement la notion de médiation. Nous réfléchissons ainsi plus largement au fait que la traduction semble à même de subvertir l'opposition entre production et médiation.

La traduction comme médiation linguistique et culturelle

Affirmer que la traduction est médiation peut paraître une évidence, voire un lieu commun. En témoignent la récurrence des images de passeurs⁶ et de ponts⁷ dans les discours métaphoriques sur la traduction, qui continuent à jouer un rôle déterminant dans la conception de cette pratique. Dans son ouvrage de référence *La Traduction en citations*, le traductologue canadien Jean Delisle liste alphabétiquement toutes les désignations imagées qui ont été appliquées aux traducteurs et traductrices, ces êtres « métaphorisable[s] à souhait » en raison de leur « grave problème d'identité »⁸. À la lettre M, nous pouvons lire cet inventaire à la Prévert :

magicien, main au service d'une tête, maître absent, maître caché de notre culture, maître de son radeau, maître passeur aventureux, maître secret de la différence des langues, malade, mal-aimé de la République des lettres, manieur de mots, manieur expert de deux langues, manipulateur, manœuvre, marcheur, marieur, marin sans rames, martien, mauvais truqueur, médecin, médecin légiste du texte, médiateur culturel, médium, mendiant, menteur, mercenaire, mercurien, mineur (de fond), miroir aux alouettes (déformant), misentrope⁹, misérable anonyme, missionnaire de la communication, monte-charge, moteur, mouleur, mouleur de style, musicien barbare, mutant, mystique de la langue¹⁰.

4. John Milton et Paul Bandia (dir.), *Agents of Translation*, Amsterdam, John Benjamins, 2009.

5. Thibaut Rioufreyt, « Des intermédiaires aux médiateurs : contribution à une sociologie de la traduction internationale des idées », dans Jennifer Dick et Stéphanie Schwerter (dir.), *Traduire : transmettre ou trahir ? Réflexions sur la traduction en sciences humaines*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2013, p. 70.

6. Georges-Arthur Goldschmidt, *La Joie du passeur : une expérience d'identité transitoire*, Paris, CNRS éditions, 2013.

7. Helga Pfetsch (dir.), *Souveräne Brückenbauer: 60 Jahre Verband der Literaturübersetzer*, Cologne, Böhlau Verlag, 2014.

8. Jean Delisle (dir.), *La Traduction en citations*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2017, p. xxii.

9. Étienne Barilier, « Le traducteur ce misentrope », dans Marion Graf (dir.), *L'écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Genève, Zoé, 1998. Le terme « misentrope » fait référence à la notion d'entropie.

10. Jean Delisle, *La Traduction en citations*, op. cit., p. xxxiii.

La médiation n'est donc qu'un aspect parmi d'autres de l'activité protéiforme du traducteur, mais depuis le « maître passeur aventureux » jusqu'au « missionnaire de la communication », en passant par le « manipulateur », le « marieur » et le « médium », cet aspect paraît tout à fait central. Elmar Tophoven lui-même fait appel à l'image du passeur (Fährmann), jouant sur la double signification du verbe *übersetzen* en allemand, qui peut vouloir dire, selon son accentuation, tantôt « traduire », tantôt « faire traverser », « transporter d'une rive à une autre¹¹ ».

Outre les métaphores, la dimension de médiation est également omniprésente dans les discours scientifiques et académiques consacrés à la traduction. Parmi les différents modèles théoriques développés par la traductologie, l'approche communicationnelle est sans doute celle qui met le plus en valeur la médiation qui intervient au cœur même de l'acte de traduire. Le schéma de communication classique, qui illustre la transmission d'un message de l'émetteur au destinataire, s'enrichit en effet d'une figure intermédiaire, celle du traducteur ou de la traductrice, qui occupe la position médiane, à la fois récepteur et ré-émetteur du message¹². Au fondement de la traduction, il y a donc l'articulation entre la réception de l'énoncé source et sa ré-énonciation pour un public cible. Ce schéma est critiquable, dans la mesure où il réduit la traduction à un acte de transcodage, comme s'il suffisait de changer un paramètre, le « code », c'est-à-dire la langue, pour transmettre un message identique. En réalité, code et message sont indissolublement liés, et l'acte de communication n'a jamais lieu dans un espace vide de toute détermination, comme le laisse à penser une représentation graphique simplifiée. Or, à ces deux niveaux-là, on retrouve encore la médiation.

La première objection met en jeu une approche herméneutique et poétique de la traduction, qui considère d'une part que traduire, c'est interpréter un sens, et d'autre part que celui-ci n'advient que dans et par la langue, dans l'union du signifiant et du signifié. La langue n'étant pas l'enveloppe de la pensée, mais sa matière même, la traduction ne saurait se concevoir comme une opération de transvasement d'un contenant à un autre, pour laquelle il serait possible de déterminer précisément ce qui a été perdu en chemin. En ce qui concerne la traduction littéraire notamment, le texte traduit est plutôt le résultat d'un travail de lecture doublé d'un travail d'écriture, le traducteur ou la traductrice ayant à opérer une multitude de choix concernant la manière d'exprimer dans sa propre langue ce qu'il ou elle a retiré de l'original. C'est dans ces termes qu'Elmar Tophoven définit son métier :

Le traducteur d'œuvres littéraires a en outre pour mission de reconstituer, avec les moyens de sa propre langue, la connaissance individuelle d'un écrivain ou d'un poète qu'il a acquise grâce à une langue étrangère, de manière si claire que cette connaissance devienne pour le lecteur une expérience personnelle¹³.

11. Elmar Tophoven, « En attendant le mot », 1968, p. 6. Tophoven-Archiv, Straelen.

12. Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », dans *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963 [1959], p. 78-86.

13. Elmar Tophoven, « Möglichkeiten literarischer Übersetzung zwischen Intuition und Formalisierung », dans Erika Tophoven, *Glückliche Jahre : Übersetzerleben in Paris ; Gespräche mit Marion Gees*, Berlin, Matthes & Seitz, 2011 [1977], p. 196.

La traduction peut donc être considérée de manière générale comme la médiation d'une lecture par une écriture. Mais elle prend des formes différentes selon le type de médiation privilégié par les traducteurs et traductrices. Friedrich Schleiermacher est celui qui a le mieux exprimé l'alternative qui s'offre à ces derniers : « Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre¹⁴. » On retrouve ici l'image d'un passeur, mais qui peut opérer dans plusieurs directions : soit en mettant en œuvre des moyens permettant de recréer dans la langue cible le caractère étranger du texte source, soit en adaptant le sens de l'original au public cible pour en faciliter la compréhension. Dans les deux cas, nous avons bien affaire à un acte de médiation, c'est-à-dire à un travail qui produit des effets qui lui sont propres, plutôt qu'à un simple transfert, une translation d'un point A à un point B.

La dernière approche qui conçoit la traduction avant tout comme médiation est celle qui s'efforce de la replacer dans le contexte historique, culturel et social où elle prend place. En étudiant le rôle des traducteurs et traductrices dans les transferts culturels, Michel Espagne a attiré l'attention sur le fait que leur action de médiateurs ne se bornait pas à la seule transposition linguistique¹⁵. La sociologie de la traduction développée dans les années 2000 tend à considérer les traducteurs comme l'un des cas de figures au sein du groupe plus large des « acteurs de l'intermédiation¹⁶ », ou « agents de traduction¹⁷ », qui participent tous du processus par lequel une culture cible décide de recevoir et d'intégrer une œuvre étrangère. Le terme d'« importateurs » a pu être utilisé, à la suite de Pierre Bourdieu¹⁸, de préférence à ceux de « médiateurs » ou de « passeurs », lestés de connotations plus positives¹⁹. Mais, comme souvent en traduction, la métaphore a la vie dure, et l'image du passeur est encore mobilisée pour illustrer la fonction essentielle exercée par les traducteurs et traductrices dans la circulation internationale des textes et des idées²⁰.

-
14. Friedrich Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire et autres textes*, trad. Antoine Berman, Paris, Seuil, 1999 [1813], p. 48-49.
 15. Michel Espagne, « La fonction de la traduction dans les transferts culturels franco-allemands aux XVIII^e et XIX^e siècles. Le problème des traducteurs germanophones », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 97, n° 3, 1997, p. 413-427.
 16. Johan Heilbron et Gisèle Sapiro, « La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux », dans Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 3.
 17. John Milton et Paul Bandia (dir.), *Agents of Translation*, *op.cit.*
 18. Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 145, 2002, p. 5.
 19. Blaise Wilfert-Portal, « Cosmopolis et l'homme invisible », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 34.
 20. Denise Merkle, « Du passeur à l'agent de métamorphose : étude exploratoire de quelques représentations du traducteur littéraire », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 301-325 ; Karl Zieger, « Passeurs et intermédiaires de Schnitzler en France : essai d'une typologie des agents du transfert », *Germanica*, n° 52, 2013, p. 13-24.

Le traducteur comme agent de traduction

Le rapide aperçu que nous venons de donner des principaux discours et théories sur la traduction permet de montrer à quel point celle-ci est largement définie comme un acte de médiation tant linguistique que culturel. L'activité de traduction linguistique, dans sa polysémie, constitue par définition le plus petit dénominateur commun des traducteurs et traductrices, dont la profession apparaît particulièrement éclatée. Leur mission essentielle, qui consiste à faire passer un texte d'une langue source à une langue cible, a pu faire l'objet de réflexions philosophiques, comme celle de Walter Benjamin tentant de définir « La tâche du traducteur²¹ ». Cependant une perspective plus sociologique peut permettre d'attirer l'attention sur les tâches qui ne sont pas nécessairement détaillées dans un contrat de traducteur, mais n'en constituent pas moins des activités cruciales et chronophages. Celles-ci ne sont certes pas assumées par tous les traducteurs et traductrices, mais elles permettent d'illustrer à quel point leur médiation ne se limite pas nécessairement au seul aspect linguistique, dans un face à face solitaire avec les mots d'une œuvre source.

Le traducteur allemand Elmar Tophoven est particulièrement révélateur de ces nombreuses missions et responsabilités dont un traducteur peut être chargé. Celles-ci sont à la fois un à-côté de ses activités de traduction, mais elles sont aussi, comme nous tenterons de le montrer, en partie la condition de possibilité de celles-ci, dans la mesure où elles lui donnent un rôle central dont les maisons d'édition ont bien du mal à se passer. Comme l'explique l'éditeur Klaus Piper au congrès de traducteurs et traductrices littéraires de Hambourg en 1965 : « Les traducteurs ne font pas que recevoir les contrats des éditeurs. Par leurs propres relations, par la dynamique de leurs intérêts personnels, ils apportent d'importantes impulsions, ils jettent des ponts entre les différentes littératures²² ». Il évoque ainsi l'exemple de la traductrice de Dostoïevski, E. K. Rahsin (pseudonyme d'Elisabeth Kaerrick), qui a non seulement traduit les œuvres complètes de l'écrivain russe au début du XX^e siècle, mais les a aussi éclairées de ses commentaires pour le public allemand. Les traducteurs et traductrices ne se contentent pas de traduire les œuvres, ils les introduisent aussi dans la culture cible²³. Par la logique même de l'activité de traduction, Elmar Tophoven a ainsi été conduit à endosser trois types de rôles différents, qui participent tous d'une activité de médiation classiquement assumée par les acteurs de la chaîne éditoriale.

La première mission que nous pouvons présenter est celle dont la proximité est grande avec la fonction de correspondant ou de *scout* littéraire. Elmar Tophoven, qui vivait à Paris, dans le Quartier Latin, puis en région parisienne, a en effet constitué pour les éditions allemandes Suhrkamp, chez lesquelles il publiait notamment ses traductions de Samuel

21. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », dans *Œuvres I*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262.

22. Klaus Piper, « Gedanken eines Verlegers », dans Rolf Italiaander (dir.), *Übersetzen: Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongreß literarischer Übersetzer in Hamburg 1965*, Francfort, Athenäum Verlag, 1965, p. 115.

23. Andreas F. Kelletat, Aleksey Tashinskiy et Julija Boguna (dir.), *Übersetzungsforschung: neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens*, Berlin, Frank & Timme, 2016.

Beckett, un relais avec la France, permettant de prendre le pouls d'une actualité littéraire à laquelle seule une implantation locale lui donnait accès. En outre, Elmar Tophoven était à sa façon introduit dans le milieu littéraire français, entretenant une relation privilégiée avec des auteurs comme Arthur Adamov et Samuel Beckett et ayant aussi des contacts avec Jérôme Lindon, le directeur des Éditions de Minuit, ainsi qu'avec les Éditions Gallimard. Les technologies de l'information et de la communication dans les années 1950-1960 étant infiniment moins développées qu'aujourd'hui, les éditeurs se réjouissaient de pouvoir disposer de sources variées d'informations sur les nouvelles parutions, voire les projets en gestation, afin de pouvoir doubler la concurrence dans l'acquisition des droits de traduction.

Après avoir traduit *En attendant Godot*, qui a rencontré un succès considérable en Allemagne sous le titre de *Warten auf Godot*, Elmar Tophoven a l'oreille de Peter Suhrkamp et lui indique plusieurs publications susceptibles d'intéresser sa maison d'édition. Celui qui sera connu ensuite comme le traducteur du Nouveau Roman évoque *Les Gommages* d'Alain Robbe Grillet, mais émet des doutes quant au succès que ce livre pourrait rencontrer en Allemagne²⁴. Il met aussi en avant des écrivains primés croisés chez Gallimard, comme Alfred Kern et Georges Auclair, sans que ces recommandations soient suivies par Suhrkamp. Elmar Tophoven rencontre également peu de succès auprès des stations de radio ouest-allemandes auxquelles il propose des pièces radiophoniques avec l'aide de Clara Malraux : « Lorsque Madame Malraux dut finalement rendre les manuscrits à ses amis et connaissances, ce fut la fin de ma timide tentative d'agir commercialement comme médiateur littéraire entre l'Allemagne et la France²⁵. » Quelques années plus tard, Elmar Tophoven réussit à initier la traduction du roman *Baal Babylone* de Fernando Arrabal, qu'il recommande chaudement à l'éditeur des Éditions Suhrkamp, Siegfried Unseld. Les points communs qui l'unissent à l'auteur, qui est également traducteur de Samuel Beckett en espagnol, pèsent dans l'enthousiasme qu'il ressent pour son œuvre. Mais sa traduction est finalement refusée par Siegfried Unseld, qui met en doute les qualités littéraires du roman et s'inquiète de la possibilité d'une censure. Elle sera finalement publiée quelques années plus tard par une maison d'édition moins exposée que Suhrkamp, Luchterhand. Le rôle de correspondant littéraire permet donc à Elmar Tophoven de décrocher quelques contrats de traduction, mais ses efforts ne sont pas toujours couronnés de succès.

Un degré supplémentaire est franchi dans l'implication éditoriale du traducteur quand celui-ci ne se contente pas de faire du scouting pour une maison d'édition de son pays d'origine, mais qu'il prend également part aux discussions entre les acteurs centraux que sont l'écrivain, l'éditeur français et l'éditeur allemand. Il peut ainsi jouer quasiment le rôle d'un agent littéraire, c'est-à-dire d'une personne qui « négocie, au nom de celui qu'il représente (auteur, éditeur, voire autre agent), la cession des droits d'éditions, des droits d'adaptation audiovisuelle et des droits dérivés, moyennant un pourcentage sur ces cessions²⁶ ». Elmar

24. Elmar Tophoven à Peter Suhrkamp, 2 avril 1953.

25. Elmar Tophoven, « Moderne französische Prosa in der Sicht eines Übersetzers », 1967, p. 6. Tophoven-Archiv, Straelen.

26. Juliette Joste, *L'Agent littéraire en France - réalités et perspectives*, étude réalisée pour le MOTif, 2010, p. 5.

Tophoven ne représente cependant pas de manière durable les intérêts d'un client, mais d'abord les siens propres, en tant que traducteur cherchant à faciliter les contacts et les transactions dont dépend son activité. Dans le cas de Fernando Arrabal que nous venons d'évoquer, il est par exemple missionné par Siegfried Unseld pour négocier auprès de sa maison d'édition française, Julliard, afin d'obtenir, outre les droits sur le roman *Baal Babylone*, les droits de représentation de ses pièces, déjà cédés à une autre maison d'édition allemande. Elmar Tophoven s'acquitte volontiers de ce genre de missions, dans la mesure où elles lui assurent les contrats de traduction correspondants, mais il ne souhaite pas sortir de son périmètre d'activité, préférant rappeler à Siegfried Unseld : « Il va de soi que je ne désire pas faire fonction d'agent, mais que je suis intéressé par la traduction²⁷ ». Cela ne l'empêche pas de se charger d'autres missions, qu'il s'agisse de tenter d'obtenir les droits de représentation des pièces de Samuel Beckett, attribués à l'origine aux Éditions Fischer, ou encore, toujours pour le compte des Éditions Suhrkamp, de convaincre Samuel Beckett de faire publier son roman *Watt* en allemand²⁸. Outre ce rôle d'agent littéraire intervenant dans des négociations de droits, il arrive également qu'Elmar Tophoven fasse office d'agent au sens large en accompagnant les écrivains qu'il traduit lors de leurs séjours en Allemagne. Quand Samuel Beckett se déplace à Berlin en 1953 pour assister à la première de *Warten auf Godot*, il sollicite ainsi Elmar Tophoven pour lui réserver des chambres d'hôtel et expliquer aux médias qu'il ne donnera pas d'interviews²⁹.

Le traducteur ne se contente pas d'initier et de négocier des contrats en amont de la traduction proprement dite, il intervient également en aval, étant impliqué dans la réalisation du paratexte et la promotion de l'œuvre dans la culture cible. Tophoven est par exemple sollicité par les Éditions Suhrkamp pour relire et approuver la jaquette de *Djinn* d'Alain Robbe-Grillet, ou encore pour choisir un extrait pertinent à mettre sur la quatrième de couverture³⁰. De même, on lui confie la tâche éditoriale de corriger le texte de présentation de *Der Augenzeuge*, traduction du roman du même auteur *Le Voyeur*, pour annoncer sa réédition³¹. En ce qui concerne Samuel Beckett, le traducteur fournit un important travail éditorial pour les éditions plurilingues de son œuvre, assurant non seulement la relecture, mais aussi la mise en page des épreuves. Ces tâches que nous venons de présenter brièvement pourraient donner l'impression qu'Elmar Tophoven occupe une fonction au sein de la maison d'édition Suhrkamp. La bataille entre Suhrkamp et Fischer autour des pièces de Samuel Beckett est révélatrice à ce sujet : alors même qu'il est dans son intérêt de ne pas s'interposer dans une affaire qui ne le concerne qu'indirectement et qui n'affecte pas le revenu qu'il tire de ses traductions théâtrales, le traducteur s'emploie pourtant, dans la mesure de son possible, à ce que la maison Suhrkamp puisse bénéficier des retombées financières importantes amenées par les

27. Elmar Tophoven à Siegfried Unseld, 18 mars 1959.

28. Elmar Tophoven à Siegfried Unseld, 10 avril 1964.

29. Samuel Beckett à Elmar Tophoven, 1er septembre 1953.

30. Maria Dessauer à Elmar Tophoven, 22 novembre 1982.

31. Jürgen Dormagen à Elmar Tophoven, 16 janvier 1986.

droits de représentation³². Cette collaboration étroite avec Suhrkamp pour l'édition de Samuel Beckett culmine avec le projet de publication de ses œuvres complètes en allemand. Elmar Tophoven accède cette fois au statut d'éditeur (Herausgeber) pour les quatre premiers volumes publiés en 1976, ainsi que pour le cinquième paru en 1986, son implication dans le processus éditorial étant ainsi reconnue. Le traducteur n'en continue pas moins de donner la priorité à la traduction, préférant déléguer certaines tâches comme la rédaction de l'appendice à son collègue Klaus Birkenhauer³³.

Loin de n'opérer qu'au niveau linguistique, la fonction de médiation du traducteur amène fréquemment celui-ci à assumer des tâches qui concernent tous les stades de la chaîne éditoriale. Dans le cas d'Elmar Tophoven, nous avons vu que ces fonctions sont moins désirées que nécessaires pour exercer son cœur de métier. Il revendique clairement n'être intéressé que par la traduction et ne conçoit donc ses responsabilités annexes que comme des opportunités de se rendre indispensable et de traduire les textes dont il se fait le correspondant, l'agent voire l'éditeur. Bien que ces différentes fonctions de médiation ne rentrent pas originellement dans le contrat du traducteur, elles sont mises au service de son activité : en élargissant son périmètre d'action, celui-ci démontre une forme de centralité et d'entregent en plein cœur du monde littéraire, que l'image d'agent dans l'ombre de l'auteur néglige trop fréquemment. Ainsi Elmar Tophoven apparaît-il comme un acteur primordial de ce que le sociologue Howard S. Becker appelle la « structure d'activité collective³⁴ » permettant la création et la réception de la littérature en traduction.

Adopter un point de vue sociologique s'avère utile pour mettre en perspective ces différentes tâches, parfois jugées ingrates, dont Elmar Tophoven se voit progressivement chargé. Pierre-Michel Menger, professeur au Collège de France et spécialiste de la sociologie des métiers de l'art, insiste en effet sur le fait que la précarité est un critère fondamental qui définit le métier d'artiste. Ses travaux fournissent ainsi un regard intéressant sur la question de la précarité de l'artiste, qui fait écho aux différentes activités que le traducteur littéraire est parfois amené à endosser. Le travail de Menger s'articule en effet autour de la nécessité de « s'accomplir dans l'incertain³⁵ ». Il semble que ces multiples tâches assumées par le traducteur font écho à la polyvalence que le sociologue observe dans de nombreuses professions artistiques et qui a pour but de fournir de la stabilité à des emplois qui n'en comportent que peu :

L'extrême diversité des durées d'emploi et des prestations demandées cumule ses effets avec la polyvalence professionnelle observée chez les artistes pour provoquer un taux important de relations contractuelles et sans lendemain. Ces derniers permettent à l'artiste d'aménager des zones de stabilité dans son activité, de réduire ses coûts de recherche d'emploi, et d'exploiter des compétences et une réputation obtenues par une spécialisation dans certains emplois ou rôles³⁶.

32. Elmar Tophoven à Siegfried Unseld, 20 février 1957.

33. Siegfried Unseld à Elisabeth Borchers, 1er mars 1974.

34. Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988, p. 27.

35. Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Seuil, 2009.

36. *Ibid.*, p. 530-531.

On l'a compris, ces différentes activités prises en charge par le traducteur résultent moins d'une volonté de s'imposer en tant que médiateur multi-terrain, que d'une précarité structurelle qui le contraint à l'exercice de plusieurs fonctions. Ce que dit Pierre-Michel Menger des artistes en général paraît tout à fait décrire la position objective de certains traducteurs et traductrices :

Comme la condition de cette majorité relative d'artistes apparaît généralement très médiocre, il faut leur imputer des préférences et des capacités telles qu'ils semblent motivés quasi exclusivement par des considérations non pécuniaires, qu'ils acceptent, en d'autres termes, de tout sacrifier à l'exercice de leur art et aux satisfactions souveraines qu'il sera réputé leur procurer³⁷.

Il ne s'agit certes pas d'emplois strictement alimentaires, pour la raison simple qu'ils ne sont précisément pas ou peu rémunérés. Il s'agit donc de distinguer les tâches annexes effectuées en vue de se positionner comme un interlocuteur indispensable et celles qui n'ont qu'une fonction pécuniaire : dans ce dernier cas, la rémunération est purement économique, tandis que dans le premier elle est avant tout symbolique et vise à améliorer la visibilité de l'acteur. Les tâches que nous avons décrites plus haut relèvent de cette première catégorie, en tant qu'elles paraissent nécessaires au traducteur pour pouvoir exercer son activité grâce à son implication dans les projets éditoriaux. À l'inverse, Elmar Tophoven se plaint régulièrement d'être obligé d'accepter des emplois alimentaires pour pouvoir se consacrer à son métier de traducteur littéraire, dont la rémunération est insuffisante pour vivre. Avec sa femme Erika Tophoven, également traductrice, il est ainsi amené à travailler pour des entreprises plus commerciales, réalisant la traduction et l'enregistrement de voix-off pour des films documentaires ou des communications publicitaires. À partir de 1970, il occupe le poste de lecteur d'allemand à l'École Normale Supérieure de Paris, qui lui assure davantage de stabilité financière ainsi qu'une reconnaissance accrue en tant que traducteur littéraire³⁸. Pierre-Michel Menger note que le métier d'enseignant est en effet la profession la plus caractéristique et prisée par les acteurs ne pouvant se consacrer exclusivement au métier artistique désiré : « Au centre de cette configuration de rôles cumulables, les métiers de l'enseignement constituent l'abri professionnel statistiquement le plus accessible et le plus sûr³⁹ ».

En analysant les principaux travaux empiriques sur les professions artistiques, Pierre-Michel Menger estime à seulement dix pourcent la part de celles et ceux dont les ressources directement liées à leur fonction artistique sont suffisantes pour vivre :

C'est suggérer que pour l'immense majorité de ceux qui n'occupent pas d'emplois stables dans des organisations artistiques où l'exercice de leur métier est rémunéré comme tel, le recours à d'autres ressources et à un emploi ou à une série d'autres emplois stables, intermittents ou temporaires, est une

37. *Ibid.*, p. 195.

38. Jürgen Ritte, « La médiation d'un lecteur : Elmar Tophoven à l'École normale supérieure », dans Michel Espagne (dir.), *L'École normale supérieure et l'Allemagne*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1995, p. 187-200.

39. Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur*, op. cit., p. 223.

obligation économique qui cohabite plus ou moins aisément avec la pratique du travail artistique de vocation⁴⁰.

L'enquête que mène plus précisément Pierre-Michel Menger permet peut-être de comprendre certaines stratégies des traducteurs et traductrices littéraires. En effet, le cas d'Elmar Tophoven n'est certainement pas unique et relève d'un objectif d'élaboration de relations sociales particulièrement important dans le milieu professionnel, comme l'a montré Mark Granovetter dans son article célèbre sur « la force des liens faibles⁴¹ ». En ce qui concerne le monde du théâtre, Pierre-Michel Menger montre pareillement que « les comédiens qui réussissent sont des bâtisseurs de réseaux professionnels qui accumulent les engagements en gérant la multiplicité de leurs liens avec les metteurs en scène et les professionnels de la production audiovisuelle et cinématographique⁴² ».

La comparaison avec le milieu des comédiens permet également de souligner le caractère structurel et organisationnel de la nécessité d'occuper plusieurs fonctions. Dans le cas de la traduction, les maisons d'édition sont de trop petites structures pour internaliser les différentes tâches pourtant essentielles qu'assument les traducteurs et traductrices, et pour lesquelles ils ne sont souvent même pas rémunérés. Il faudrait également souligner plus précisément en quoi la passion qui est au principe de l'engagement artistique autorise un rapport de forces favorable pour ces petites organisations que sont les maisons d'édition. La « polyvalence professionnelle » que décrit Menger dans le cas des comédiens brouille les distinctions et permet, comme pour les traducteurs, qu'une même personne réunisse des fonctions très diverses, au point de devenir elle-même une « micro-organisation » :

[L]'économie du secteur et le fonctionnement des organisations théâtrales, souvent de très petite taille, ne seraient pas viables sans le recours aux ressources de polyvalence professionnelle qui relativisent la distinction pure et stable entre fonctions d'interprétation, fonctions de création et fonctions de gestion et d'administration. C'est ce qui conduit à concevoir l'artiste lui-même comme une micro-organisation, et à récuser ainsi la distinction simple entre des pôles étanches de la division du travail artistique⁴³.

De même, de nombreux acteurs du monde éditorial, y compris les éditeurs eux-mêmes, se trouvent aussi dans la situation de devoir gérer un grand nombre de tâches qui excèdent la définition simple de leur métier. On pourrait y voir de manière essentiellement négative le résultat d'une faible division du travail, en raison de la précarité financière de petites maisons d'édition généralement peu rentables. Nous avons ainsi affaire à des figures de médiateurs représentant un « monde de l'art » à eux seuls, pour reprendre le terme du sociologue Howard S. Becker, dont l'ouvrage *Les Mondes de l'art* a étendu la sociologie du processus créatif,

40. *Ibid.*, p. 213-214.

41. Mark Granovetter, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, vol. 78, n° 6, 1973, p. 1360-1380.

42. Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur...*, *op. cit.*, p. 519.

43. *Ibid.*, p. 519.

souvent focalisée sur l'artiste, à tout un ensemble d'acteurs beaucoup moins visibles mais participant de la création artistique.

Bien que l'exemple d'Elmar Tophoven ne prétende pas être représentatif de l'ensemble de la profession des traducteurs et traductrices, il nous a paru illustrer de manière heuristique les activités plus souterraines que peut assumer un traducteur et qui élargissent considérablement la perspective de la simple médiation linguistique inhérente à leur profession. Pourtant, il ne s'agit pas tant de dresser un répertoire du cumul d'activités auquel s'adonnent certains traducteurs et traductrices littéraires que de lier l'exercice moins connu de ces responsabilités de médiation à la situation structurelle d'une profession qui ne peut permettre à ses membres de s'y consacrer exclusivement. Ces activités participent avant tout d'une sorte de travail préparatoire conditionnant le travail de traduction qui en découle. Bien que les acteurs puissent personnellement avoir l'impression que cette polyvalence chronophage les détourne de la seule activité qui leur tienne à cœur, leur connaissance du métier des autres membres de la chaîne éditoriale qui sont leurs interlocuteurs (éditeurs, agents littéraires, etc.) leur donne également certains atouts vis-à-vis de ceux-ci. C'est paradoxalement au moment où ils s'engagent le plus dans des logiques propres au champ éditorial, en investissant une partie de leur temps dans des tâches périphériques, qu'ils consolident leur position de traducteurs.

La médiation comme création

Bien que la traduction soit une activité médiatrice par excellence, que ce soit du point de vue linguistique, culturel ou sociologique, elle est bien souvent soit oubliée, soit laissée de côté, en tout cas omise, quand il s'agit d'aborder la médiation littéraire. Pour en revenir à l'inventaire dressé par Jean Delisle que nous avons cité plus haut, le traducteur apparaît certes comme un « maître passeur aventureux », mais aussi comme un « maître absent », un « maître caché de notre culture ». Or cette absence, cet « effacement » du traducteur⁴⁴ ne se fait pas en dépit mais à cause du rôle essentiel qu'il a à jouer pour la littérature mondiale. C'est pour préserver l'illusion que l'œuvre traduite est encore celle de l'auteur original, dont le nom est imprimé en grand sur la couverture, que le travail de médiation de la traduction est obliéré, que les traducteurs et traductrices sont rendus invisibles⁴⁵.

Les traductions continuent ou achèvent les textes-source, dont elles sont pour ainsi dire l'exécution – certaines en mauvaise part, il est vrai, comme s'il s'agissait de « l'exécution » d'un texte « condamné », mais aussi combien d'autres au sens éminent où un grand interprète « exécute » un morceau de musique ! Il faudrait enfin cesser de l'ignorer et de réduire le traducteur, qui « joue les utilités », au rôle d'un scribe subalterne. Ce serait une justice à lui rendre, mais ce serait aussi prendre conscience de ce qu'on fait réellement quand on (ne) lit (que) des traductions et l'on n'en resterait pas ainsi naïvement à « l'illusion de la transparence traductive ». Dans la lecture des textes étrangers, le traducteur est un tiers

44. Antoine Berman, *Jacques Amyot, traducteur français : essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012, p. 244-245.

45. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 2008 [1995].

qui, en quelque sorte, « tient la chandelle » ... Il convient d'accepter de voir en lui le co-auteur ou récrivain qu'il lui arrive si souvent d'être, pour le plus grand bien de l'œuvre traduite⁴⁶.

Le statut de ré-écrivain du traducteur semble être beaucoup mieux accepté dans un domaine en particulier, celui de la traduction poétique, dont on considère qu'il constitue un cas-limite touchant à l'intraduisible. Ainsi, les traducteurs et traductrices de poésie échappent plus souvent à l'invisibilisation, parce qu'ils sont eux-mêmes poètes ou philosophes. Isabelle Kalinowski⁴⁷ a montré les limites de l'application du modèle de la médiation dans ces cas précis, dans la mesure où la traduction met alors surtout en jeu la vision personnelle, le parcours professionnel et les stratégies de positionnement dans le champ des individus qui s'y adonnent. Toutefois médiation et création ne s'opposent pas nécessairement si l'on considère que le rôle du médiateur, par opposition à un « intermédiaire neutre », est justement « d'avoir des effets sur l'objet traduit »⁴⁸. Il est ainsi de plus en plus généralement admis que les traducteurs et traductrices fournissent un travail intellectuel de médiation qui constitue également une production littéraire, une œuvre à part entière.

L'évolution des lois et des conventions internationales encadrant la traduction reflète à la fois la reconnaissance progressive de son caractère de création et les limites qui continuent de lui être fixées. Alors que les premiers procès pour plagiat de traductions remontent en France au début du XIX^e siècle, ce qui pourrait indiquer qu'elles étaient déjà considérées comme des œuvres de l'esprit à part entière⁴⁹, le droit d'auteur s'est principalement développé en réaction à la prolifération de traductions non autorisées, pour limiter le droit de traduction et assimiler cette dernière à de la reproduction, voire à de la contrefaçon⁵⁰. Depuis le début du XX^e siècle, la Convention de Berne protège les traductions en tant qu'« œuvres dérivées », qui sont à la fois assimilées et subordonnées aux œuvres originales. C'est sur cette base juridique que les organisations professionnelles de traducteurs et traductrices luttent pour faire valoir leurs droits, notamment à partir de la seconde moitié du XX^e siècle⁵¹.

Cette ambivalence du statut de la traduction prend racine dans la difficulté qu'il y a à penser ensemble médiation et création dans les pays occidentaux, où l'auctorialité a longtemps été associée à l'image romantique du poète démiurge⁵². Salah Basalamah en appelle ainsi au traducteur à « assume[r] sa présence dans le texte qu'il produit », afin de « donne[r] toute sa valeur à son travail de médiation en n'étant pas un trait d'union sans trait »⁵³. Loin

46. Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 232-233.

47. Isabelle Kalinowski, « Traduction n'est pas médiation : un regard sociologique sur les traducteurs français de Hölderlin », *Études de lettres*, n° 258, 2001, p. 49.

48. Thibaut Rioufreyt, « Des intermédiaires aux médiateurs... », *op. cit.*, p. 69.

49. Yves Chevrel, Lieven D'hulst et Christine Lombez (dir.), *Histoire des traductions en langue française. XIX^e siècle, 1815-1914*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 59.

50. Salah Basalamah, *Le Droit de traduire. Une politique culturelle pour la mondialisation*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009.

51. Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel (dir.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle, 1914-2000*, Lagrasse, Verdier, 2019, p. 159-162.

52. Salah Basalamah, *Le Droit de traduire...*, *op. cit.*, p. 328-329.

53. *Ibid.*, p. 351.

d'être un simple signe de ponctuation, le trait d'union est conçu comme le symbole d'une activité de médiation qui se donne à voir. De même que la traduction, il produit des significations nouvelles en combinant des mots, en associant des idées jusque-là étrangères l'une à l'autre. C'est ainsi que la médiation peut se revendiquer comme création et le traducteur comme médiateur-créateur.

Archives

Deutsches Literaturarchiv Marbach, fonds Siegfried Unseld:

Elmar Tophoven à Peter Suhrkamp, 2 avril 1953.

Samuel Beckett à Elmar Tophoven, 1er septembre 1953.

Elmar Tophoven à Siegfried Unseld, 20 février 1957.

Elmar Tophoven à Siegfried Unseld, 18 mars 1959.

Elmar Tophoven à Siegfried Unseld, 10 avril 1964.

Maria Dessauer à Elmar Tophoven, 22 novembre 1982.

Jürgen Dormagen à Elmar Tophoven, 16 janvier 1986.

Tophoven-Archiv Straelen (© Erika Tophoven) :

Elmar Tophoven, « Moderne französische Prosa in der Sicht eines Übersetzers », 1967.

Elmar Tophoven, « En attendant le mot », 1968.

Bibliographie

BANOUN Bernard, POULIN Isabelle et CHEVREL Yves (dir.), *Histoire des traductions en langue française. xx^e siècle, 1914-2000*, Lagrasse, Verdier, 2019.

BARILIER Étienne, « Le traducteur ce misentrope », dans Marion Graf (dir.), *L'écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Genève, Zoé, 1998, p. 149-155.

BASALAMAH Salah, *Le Droit de traduire. Une politique culturelle pour la mondialisation*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009. books.openedition.org/uop/994

BECKER Howard S., *Les Mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988 [1982].

BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur », dans *Œuvres I*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262.

BERMAN Antoine, *Jacques Amyot, traducteur français : essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012.

BOURDIEU Pierre, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 145, 2002 [1989], p. 3-8. doi.org/10.3406/arss.2002.2793

CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2015 [1999].

CHESTERMAN Andrew, « The Name and Nature of Translator Studies », *HERMES - Journal of Language and Communication in Business*, vol. 22, n° 42, 2009, p. 13-22. doi.org/10.7146/hjlc.v22i42.96844

CHEVREL Yves, D'HULST Lieven et LOMBEZ Christine (dir.), *Histoire des traductions en langue française. XIX^e siècle, 1815-1914*, Lagrasse, Verdier, 2012.

DELISLE Jean (dir.), *La Traduction en citations*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2017. doi.org/10.7202/018830ar

- ESPAGNE Michel, « La fonction de la traduction dans les transferts culturels franco-allemands aux XVIII^e et XIX^e siècles. Le problème des traducteurs germanophones », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 97, n° 3, 1997, p. 413-427. À consulter sur gallica.bnf.fr
- GOLDSCHMIDT Georges-Arthur, *La Joie du passeur : une expérience d'identité transitoire*, Paris, CNRS Éditions, 2013.
- GRANOVETTER Mark, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, vol. 78, n° 6, 1973, p. 1360-1380.
- HEILBRON Johan et SAPIRO Gisèle, « La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux », dans Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 25-44.
- JAKOBSON Roman, « Aspects linguistiques de la traduction », dans *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963 [1959], p. 78-86.
- JOSTE Juliette, *L'Agent littéraire en France - réalités et perspectives*, étude réalisée pour le MOTif, 2010. À consulter sur sgdl.org.
- KALINOWSKI Isabelle, « Traduction n'est pas médiation : un regard sociologique sur les traducteurs français de Hölderlin », *Études de lettres*, n° 258, 2001, p. 25-49.
- KELLETAT Andreas F., TASHINSKIY Aleksey et BOGUNA Julija (dir.), *Übersetzerforschung: neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens*, Berlin, Frank & Timme, 2016.
- LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
- MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Seuil, 2009.
- MERKLE Denise, « Du passeur à l'agent de métamorphose : étude exploratoire de quelques représentations du traducteur littéraire », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 20, n° 2, 2007, p. 301-325. doi.org/10.7202/018828ar
- MILTON John et BANDIA Paul (dir.), *Agents of Translation*, Amsterdam, John Benjamins, 2009.
- PFETSCH Helga (dir.), *Souveräne Brückenbauer. 60 Jahre Verband der Literaturübersetzer*, Cologne, Böhlau Verlag, 2014.
- PIPER Klaus, « Gedanken eines Verlegers », dans Rolf Italiaander (dir.), *Übersetzen: Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongreß literarischer Übersetzer in Hamburg 1965*, Francfort, Athenäum Verlag, 1965, p. 111-115.
- RIOUFREYT Thibaut, « Des intermédiaires aux médiateurs : contribution à une sociologie de la traduction internationale des idées », dans Jennifer Dick et Stéphanie Schwerter (dir.), *Traduire : transmettre ou trahir ? Réflexions sur la traduction en sciences humaines*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2013, p. 61-72.
- REITZE Paul F., « Beckett spricht deutsch. Zum Tod des Übersetzers Elmar Tophoven », *Die Welt*, 26 avril 1989, p. 22.
- RITTE Jürgen, « La médiation d'un lecteur : Elmar Tophoven à l'École normale supérieure », dans Michel Espagne (dir.), *L'École normale supérieure et l'Allemagne*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1995, p. 187-200.
- SAPIRO Gisèle (dir.), *Translatio : le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008.
- SCHLEIERMACHER Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire et autres textes*, trad. Antoine Berman, Paris, Seuil, 1999 [1813].
- TOPHOVEN Elmar, « Möglichkeiten literarischer Übersetzung zwischen Intuition und Formalisierung », dans Erika Tophoven, *Glückliche Jahre : Übersetzerleben in Paris ; Gespräche mit Marion Gees*, Berlin, Matthes & Seitz, 2011 [1977], p. 182-214.
- VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 2008 [1995].
- WILFERT-PORTAL Blaise, « Cosmopolis et l'homme invisible », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 33-46. doi.org/10.3406/arss.2002.2806
- ZIEGER Karl, « Passeurs et intermédiaires de Schnitzler en France : essai d'une typologie des agents du transfert », *Germanica*, n° 52, 2013, p. 13-24.

(Re)traduire des classiques français en breton

MANNAIG THOMAS et PHILIPPE LAGADEC, Centre de recherche bretonne et celtique,
Université de Bretagne occidentale

Résumé

Dans le cadre d'une politique volontariste d'aide à la publication d'ouvrages en langue bretonne par le Conseil régional de Bretagne, cet article s'intéresse au dispositif d'aide à la (re)traduction en breton d'œuvres du « patrimoine littéraire mondial » et plus particulièrement celles écrites en langue française. Comme ces (re)traductions ne s'expliquent pas par la nécessité de rendre ces œuvres accessibles – le lectorat du breton étant francophone –, c'est donc qu'elles ont d'autres objectifs à replacer dans le contexte plus large de la politique de promotion, de diffusion et d'extension sociale de la langue bretonne.

Selon Alain Viala, les classiques sont « plus une invitation à réfléchir sur l'histoire que des illustrations d'une esthétique transcendantale¹ ». C'est dans cette perspective que nous proposons de nous interroger sur la politique volontariste de traductions littéraires en breton encouragée par le Conseil régional de Bretagne depuis 2013. Ayant pour objectif de faire traduire et publier des « œuvres du patrimoine littéraire mondial », l'institution régionale a mis en place un dispositif d'aide à la traduction en langue bretonne pour une liste d'œuvres établie par une commission mise en place par l'Office public de la langue bretonne (OPLB)². Dans cette liste figurent, en particulier, un certain nombre d'œuvres en français qui ont plus particulièrement attiré notre attention car elles font l'objet d'un type de traduction particulière : il s'agit d'une forme de (re)traduction, car ce sont des textes que tous les locuteurs du breton (« 225 000 locuteurs actifs de plus de 2 ans³ » en 2018, tous francophones) sont à même de lire dans la langue originale et dont ils partagent l'arrière-plan culturel, souvent grâce à l'école.

Ces (re)traductions ne s'expliquent donc pas par la nécessité de rendre accessible ces textes, elles ne s'expliquent pas, non plus par un éventuel vieillissement de traductions précédentes en breton – qui sont inexistantes –, mais elles constituent pour les traducteurs, et pour les lecteurs, un exercice de re-traduction, et partant, d'une forme de re-lecture d'œuvres déjà connues. Hormis ponctuellement et par curiosité, il ne viendrait sans doute pas à l'idée d'un francophone de faire le choix de lire Molière ou Jean Giono en anglais, en allemand ou toute

1. Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 31.

2. L'Office public de la langue bretonne (OPLB) est un établissement public de coopération culturelle qui a pour principales missions la promotion de la langue bretonne et le développement de son emploi dans l'ensemble des domaines d'usage d'une langue.

3. OPLB, « Les chiffres clés de la langue bretonne », www.fr.brezhoneg.bzh/5-chiffres-cles, consulté le 1^{er} mars 2021.

autre langue qu'il maîtriserait par ailleurs ; de plus, la lecture d'œuvres en langue originale, quand elle est possible, est plutôt valorisée, dès lors, pourquoi proposer à des lecteurs, aussi francophones, des œuvres en breton traduites du français ? Nous proposons, pour toutes ces raisons, de considérer ce phénomène comme une forme de (re)traduction puisqu'il s'agit, pour le lectorat concerné, de retrouver, sous une forme nouvelle, une œuvre déjà connue ; déjà connue parce que déjà lue ou faisant, en tant que 'classique', partie de la culture, au moins scolaire, des Français pratiquant la lecture⁴.

Au-delà de cette interrogation initiale, ces (re)traductions poussent aussi à s'interroger sur le choix des 'classiques' sélectionnés, mais également sur ce que ces choix disent de la langue-cible, le breton en l'occurrence, du public-cible, ainsi que des acteurs (individus comme institutions) qui établissent cette sélection et sont engagés dans ces publications. Ces (re)traductions rappellent également que loin d'être neutre et symétrique, la traduction littéraire est aussi la manifestation d'un échange inégal entre des champs littéraires dans un univers fortement hiérarchisé⁵. Ces (re)traductions doivent donc être resituées dans l'histoire sociolittéraire de la littérature en langue bretonne et dans celle de ses rapports continus avec le champ littéraire français (œuvres, auteurs, genres, institutions littéraires et réception par le lectorat)⁶.

Contrairement à ce qui est cru parfois, y compris par les locuteurs eux-mêmes, la langue bretonne n'a pas accédé récemment à l'écrit, et connaît une pratique littéraire relativement ancienne. Utilisée dans des écrits religieux depuis le XVI^e siècle, souvent sous la forme de la traduction-adaptation à cette époque, la littérature en langue bretonne est, comme toutes les autres, à replacer dans le contexte des conditions sociolittéraires qui ont vu son apparition et son développement, ainsi que dans la situation sociolinguistique du breton et son évolution. Pratiquée par la majorité de la population – essentiellement rurale – comme langue quotidienne jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la pratique du breton s'est fortement réduite depuis. Parallèlement à ce phénomène, la langue fait l'objet d'un fort engagement militant depuis le début du XX^e siècle environ, visant à la fois à contrer la baisse de la pratique, mais aussi à développer l'usage de la langue dans des domaines qui n'avaient pas, ou très peu, été les siens jusqu'alors : l'enseignement en particulier, avec la mise en place d'un cursus scolaire bilingue breton-français dès 1977, – il y a aujourd'hui près de 20 000 élèves dans l'enseignement primaire et secondaire. Ainsi, alors que le nombre de locuteurs a continué, et continue de baisser, et que la majorité des locuteurs ne sont pas lecteurs du breton, une littérature dans cette langue continue d'exister grâce, à la fois, à un fort engagement militant et à des dispositifs d'aides à l'édition spécifiques pour des œuvres publiées en langue bretonne.

4. Armelle Vincent Gérard et Julie Poncet, *Les Français et la lecture – 2019*, CNL-Ipsos, 2019.

5. Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme un échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 7.

6. Nelly Blanchard et Mannaig Thomas, « Qu'est-ce qu'une périphérie littéraire ? », *Des littératures périphériques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 14.

C'est dans ce contexte que, depuis 2004, plusieurs dispositifs d'aides à la publication d'ouvrages en breton ont été successivement mis en place : tout d'abord, une aide à l'impression d'ouvrages et, depuis 2013, une aide à la traduction dont il sera plus spécifiquement question dans cet article. Ce dernier soutien financier est corrélé à plusieurs critères impliquant l'OPLB : il n'est accordé que pour des ouvrages figurant sur une liste pré-établie et il implique une validation, en amont, de la qualité de la traduction proposée. L'un des buts recherchés est une professionnalisation des traducteurs-trices du breton qui sont rémunérés pour ce faire. Ceci constitue une forme d'exception dans l'espace littéraire en langue bretonne largement pris en charge par des bénévoles, hormis quelques rares salariés pour la gestion des maisons d'édition et le travail d'impression des ouvrages.

Ce dispositif d'aide à la traduction de 'classiques' a été mis en place sur le modèle de programmes qui existent pour d'autres langues en situation minoritaire comme le basque⁷, par exemple. Des dispositifs d'aides existent également pour la promotion de la traduction d'œuvres de littérature française en langues étrangères⁸. Contrairement aux dispositifs d'intraduction ou d'extraduction français⁹ au sein desquels ce sont généralement les éditeurs ou les traducteurs qui choisissent les œuvres à traduire, une liste est ici soumise aux éditeurs et/ou aux traducteurs afin de pouvoir bénéficier de la subvention. Même si des aménagements sont sans doute possibles, l'une des caractéristiques de ce dispositif est de mettre en place une forme de politique littéraire (au sens de politique linguistique) prise en charge à la fois par l'OPLB et le Conseil régional de Bretagne. La littérature de langue bretonne est donc un espace très hétéronome en raison de son enjeu principal, la défense de la langue.

Analyser la liste des œuvres proposées à la (re)traduction

Après une première liste de 92 œuvres établie en décembre 2013, celle-ci s'est étoffée au fil des années et des traductions réalisées jusqu'à atteindre 129 œuvres et 122 auteurs en décembre 2018 (liste toujours en vigueur au 1^{er} mars 2021), dont 33 ont d'ores et déjà été traduites ; on y trouve 18 œuvres en français, dont 6 traduites¹⁰. Cette sélection et les ajouts successifs ont été établis par la commission littéraire de l'OPLB selon plusieurs critères : reconnaissance du caractère classique des ouvrages ; représentativité des différents genres, de la diversité géographique et linguistique, ainsi que du rapport auteurs-rices ; un choix également établi en fonction de ce qui a déjà été traduit en langue bretonne.

7. Literatura Unibertsala, voir eizie.eus/fr/argitalpenak/literatura_unibertsala, consulté le 1^{er} mars 2021.

8. Voir par exemple « La promotion internationale du livre français », www.diplomatie.gouv.fr, et « Aide aux éditeurs pour la traduction d'ouvrages français en langues étrangères », centrenationaldulivre.fr, consultés le 1^{er} mars 2021.

9. Le terme « intraduction » réfère aux ouvrages traduits dans la langue du pays d'édition à partir d'un texte écrit dans une langue étrangère. Par « extraduction », on désigne les livres « exportés » d'un pays via la traduction.

10. « Les ouvrages en français sont souvent des classiques étudiés au collège ou au lycée : *Le Misanthrope*, *L'Étranger* de Camus... », entretien avec Olier Ar Mogn, responsable scientifique de l'OPLB, réalisé par mail en février et mars 2021.

La comparaison de cette liste avec celle établie en 2002 par le Cercle norvégien du livre¹¹ (CNL) – dont on peut considérer qu’il s’agit d’une liste de référence –, permet de faire ressortir certaines singularités. Dans ces deux listes, les auteurs sont très largement plus nombreux que les autrices¹² ; un constat qui vaut également pour les auteurs d’ouvrages de langue française. Par contre, les ouvrages en anglais constituent presque la moitié de la liste OPLB (dont pas moins de 8 auteurs issus de pays celtiques, Écossais, Irlandais ou Gallois), contre un tiers des ouvrages de la liste CNL¹³. De même, plus des trois-quarts des œuvres de la liste OPLB datent du xx^e siècle (93,2 % avec celles du xxi^e siècle ; la répartition étant similaire pour les ouvrages en langue française), contre 46 % de la liste norvégienne¹⁴. De même que dans la liste norvégienne, le principal genre littéraire de la liste OPLB est le roman (dont un grand nombre de romans de science-fiction, policier et pour la jeunesse), suivi de la nouvelle¹⁵, dans les mêmes proportions pour les ouvrages en français. L’œuvre-type de la liste OPLB serait donc un roman du xx^e siècle écrit par un écrivain anglophone. Par ailleurs, cette surreprésentation des ouvrages policiers, de science-fiction comme des bandes dessinées dans la liste OPLB diffère de ce genre de listes de ‘classiques’ qui mettent généralement en avant les œuvres appartenant au pôle de production restreinte¹⁶. Enfin, toujours en croisant la liste OPLB avec la liste CNL, on ne retrouve que 24 auteurs et 9 œuvres en commun (2 auteurs et une œuvre pour les ouvrages en français) ; il nous semble que la liste OPLB comprend un nombre relativement réduit d’auteurs parmi les plus légitimes et, quand ceux-ci s’y trouvent, les œuvres à traduire ne sont que rarement les plus (re-)connues.

Il y a quelques classiques du xx^e siècle (Camus, Giono et Yourcenar) parmi les ouvrages en français de la liste OPLB, mais aucun auteur des xviii^e et xix^e siècles, qui comptent pourtant un grand nombre d’écrivains inscrits au panthéon de la littérature mondiale : notamment, Diderot, Flaubert, Balzac ou encore Stendhal, présents dans la liste CNL. On retrouve, *a contrario*, dans la liste OPLB, des auteurs qui traitent de la Bretagne comme d’un objet littéraire (Henri Queffélec, Yves Elleouët, François Bourgeon, Julien Gracq, Kris), ainsi que des œuvres de littérature dite francophone.

Depuis 2013, 33 ouvrages de cette liste ont été traduits : 75 % d’entre eux sont des romans – ce qui est normal, 70 % des ouvrages de la liste sont des romans –, très majoritairement du xx^e siècle, dont une proportion relativement grande de romans pour la jeunesse. La majorité de ces ouvrages ont été intraduits de l’anglais (57,6 %), du français (18,2 %) et de l’italien (12,1 %). En français, ce sont trois romans, une nouvelle, une pièce de théâtre et une

11. Site du Cercle norvégien du livre, greaterbooks.com/norway, consulté le 1^{er} mars 2021.

12. Liste OPLB : hommes, 82,8 % ; femmes, 17,2. Liste CNL : hommes, 85 % ; femmes, 10 % ; anonymes, 10 %.

13. Liste OPLB : anglais, 49,6 % ; français, 14 % ; espagnol, 13,2 % ; allemand, 7 % ; italien, 3,9 %. Liste CNL : anglais, 29 % ; français, 12 % ; allemand, 10 % ; russe, 9 % ; espagnol, 6 %.

14. Liste OPLB : XX^e siècle, 77,5 %, XXI^e siècle, 14,7 % ; XIX^e siècle, 4,7 % ; XVII^e siècle, 3,1 %. Liste CNL : XX^e siècle, 46 % ; XIX^e siècle, 26 % ; Antiquité, 11 % ; Moyen Âge, 8 %, XVI^e et XVII^e siècles, 6 % et XVIII^e siècle, 3 %.

15. Liste OPLB : roman, 69,8 % (dont roman de science-fiction, 9,3 % ; roman policier, 7 % ; roman jeunesse, 5,4 %) ; nouvelle, 11,6 %. Liste CNL : roman, 66 % ; poésie, 16 % ; théâtre, 8 % ; nouvelle, 6 %.

16. Dominique Faria, « La traduction, instrument de légitimité littéraire », *Carnets*, Deuxième série, n° 9, 2017, p. 2.

bande dessinée qui ont été traduits, dont la moitié date du xx^e siècle. Ces 33 ouvrages ont été publiés dans les maisons d'édition Mouladurioù hor yezh (14¹⁷), An Alarc'h (9¹⁸), Al Liamm (3¹⁹), Keit vimp bev (2²⁰), Le temps Éditeur/An Amzer (2²¹), Aber (1²²), Barn ha skrid (1²³), Le papier timbré (1²⁴), toutes installées en Bretagne (sauf une en Loire-Atlantique) et qui publient pour la plupart d'entre elles exclusivement des ouvrages en langue bretonne. Les tirages de ces traductions sont en moyenne de 350 à 400 ouvrages et les ventes sont en moyenne de 150 à 200 exemplaires²⁵ ; ce qui correspond peu ou prou aux chiffres de ventes habituels de la plupart de ces éditeurs.

(Re)traduire pour gagner en capital littéraire

La mise en place de ce dispositif de traduction/retraduction implique de nombreux acteurs : maisons d'édition, traducteurs-rices, institution régionale, OPLB et sa commission littéraire ; de toute évidence, ces dernières années la traduction a-t-elle constitué pour ces acteurs un enjeu important pour la promotion de la langue, au point de faire le choix de mettre les ouvrages en français dans la liste des ouvrages à traduire, au même titre que des œuvres étrangères. Un argument pour faire valoir ces traductions consiste à mettre en évidence la nécessité de faire du breton une langue 'comme les autres' : si Molière, Giono ou, plus encore, Jules Verne ont été traduits dans toutes les langues du monde, ou presque, il n'y aurait pas de raison qu'ils ne le soient pas en breton. Toujours selon cette logique, les traductions issues du français sont présentées comme un apport extérieur, au même titre que les autres, faisant ainsi abstraction des compétences linguistiques et culturelles de l'ensemble du lectorat du breton. Ce choix semble aussi avoir été celui de la revue littéraire *Al Liamm* dans les années 1960. Même si les œuvres (re)traduites du français y étaient relativement peu nombreuses – par rapport aux traductions issues des autres langues, celtiques, en particulier –, des extraits d'œuvres pouvant être considérées comme des 'classiques' de la littérature française avaient trouvé place dans cette revue ; ceux-ci se caractérisaient par leur appartenance à la littérature la plus légitime du champ et/ou connaissant une forte diffusion scolaire, par exemple

17. *Le Misanthrope, The Poor Mouth, Shining, Se questo è un uomo, Il Visconte dimezzato, The Call of the Wild, Breakfast at Tiffany's, El Coronel no tiene quien le escriba, Il Giorno prima della felicità, Reunion, Il Barone rampante, Regain, Il Cavaliere inesistente.*

18. *Histoire comique des états et empires de la lune et du soleil, Der Prozeß, The Wind in the Willows, Un recteur de l'île de Sein, The Speckled People, Himnariki og holviti, The Handmaid's Tale, The Picture of Dorian Gray, Schachnovelle.*

19. *No Great Mischief, The Catcher in the Rye, Amongst Women.*

20. *Murder on the Orient Express, The Murder of Roger Ackroyd.*

21. *Harry Potter and the Philosopher's Stone, Harry Potter and the Chamber of Secrets.*

22. *The Jungle Book.*

23. *L'Étranger.*

24. *Persepolis.*

25. Si on ne prend pas en compte les deux volumes traduits de la série *Harry Potter* vendus à 2 400 et 700 exemplaires qui constituent deux exceptions notables.

Montaigne²⁶, Vian²⁷, Baudelaire²⁸, Prévert²⁹ ou encore Verlaine³⁰. On peut constater que ces auteurs, (re)traduits ponctuellement dans *Al Liamm*, sont aujourd'hui absents de la liste OPLB, qui a donc été établie sur des critères différents.

La justification qui pousse à présenter les œuvres issues du français comme un apport 'comme un autre', voire comme un apport « étranger³¹ » semble moins faire partie des justifications des promoteurs de cet actuel dispositif, elle a en revanche constitué, par le passé, un argument simple, voire simpliste, faisant abstraction de « la nature intrinsèquement asymétrique des contacts entre les littératures³² ». De fait, la (re)traduction en breton d'œuvres issues du français avait pu être présentée par certains militants, dès la période de l'entre-deux guerres, comme une manière pour la littérature en langue bretonne de 'rattraper son retard' : « Diskiant e vefe gortoz ar skrivagnerion vrezhonek da sevel anezho o unan levrioù a-seurt gant ar re-se. Gwellañ ha berrañ hent eo hemañ : treiñ diwar yezhoù all³³ » [Il serait insensé d'attendre des écrivains bretons qu'ils produisent eux-mêmes des livres de cette sorte. La meilleure route et la plus courte est de traduire à partir des autres langues].

S'il est « insensé » d'attendre que les innovations littéraires des champs dominants arrivent d'elles-mêmes dans les œuvres en langue bretonne, dès lors la (re)traduction constitue-t-elle une manière de combler un décalage temporel entre des champs fonctionnant sur des modèles sociolittéraires et sociolinguistiques très différents³⁴. La (re)traduction revêt donc une autre dimension, elle n'est pas uniquement symbolique, c'est également une manière pour la langue de gagner en capital littéraire : il s'agit ici encore du phénomène de « traduction-accumulation » décrit par Pascale Casanova³⁵. Ainsi, tandis que les lecteurs font l'expérience de la re-lecture ou d'un « dépaysement en trompe l'œil³⁶ » en lisant, en breton, des œuvres issues de patrimoine littéraire français, la littérature en langue bretonne accumule du capital littéraire. Et ce gain ne peut se faire qu'en s'appuyant sur un champ littéraire reconnu : la (re)traduction du français présente le double avantage du prestige littéraire et de la proximité culturelle immédiate, que ce soit pour les traducteurs ou pour les lecteurs. Le

26. « Prederiañ zo deskiñ mervel » [Que philosopher, c'est apprendre à mourir], *Al Liamm*, n° 53, 1955, p. 38.

27. « An Alumetez » [Les pompiers], *Al Liamm*, n° 143, 1970, p. 476.

28. Plusieurs poèmes de Baudelaire ont été traduits en breton entre 1955 et 2002, voir les numéros 48, 257, 266, 306, 331 de la revue *Al Liamm*.

29. Plusieurs poèmes de Prévert ont été traduits en breton entre 1951 et 1972, voir les numéros 28, 42, 150 de la revue *Al Liamm*.

30. « Huñvre bemdeiz » [Mon rêve familial], *Al Liamm*, n° 48, 1955, p. 83.

31. Jacques-Yves Mouton, *Al Liamm (1945-1980). Contribution à la construction identitaire des néo-bretonnants d'après-guerre*, thèse de doctorat, Université de Bretagne occidentale, 2009, p. 19.

32. Rainer Grutman, « L'autotraduction : de la galerie de portraits à la galaxie des langues », *Glottopol*, n° 25, 2015, p. 14-30.

33. Mordiern cité et traduit par Erwan Hupel, *Gwalarn histoire d'un mouvement littéraire en Bretagne*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2010, p. 152.

34. Nelly Blanchard et Mannaig Thomas, « Qu'est-ce qu'une périphérie littéraire ? », dans Nelly Blanchard et Mannaig Thomas (dir.), *Des littératures périphériques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 11-23.

35. Pascale Casanova, « Consécration et accumulation... », *op. cit.*, p. 10.

36. Erwan Hupel, « Le cœur et l'esprit : déchirements et stratégies d'autotraduction chez quelques auteurs bretons. », *Glottopol*, n° 25, 2015, p. 124-135.

gain en capital littéraire est toutefois à nuancer pour le dispositif d'aides à la traduction décrit ci-dessus : en principe, le gain se fait essentiellement par la traduction d'œuvres issues du champ restreint, à savoir les œuvres les plus 'exigeantes'. Si cela a pu être le cas dans les décennies précédentes (cf. les traductions de Baudelaire, Montaigne ou Verlaine dans la revue *Al Liamm* notamment), dans la liste OPLB, ni Proust, ni Gide, ni Beckett, ni Bonnefoy – et, plus globalement, absence du genre poétique –, ne sont proposés à la (re)traduction. Si un gain en capital littéraire est recherché, un compromis semble également nécessaire entre la sélection d'œuvres exigeantes et le souhait que ces œuvres puissent avoir le plus de chances d'être diffusées auprès du public, en particulier du public des jeunes néolocuteurs³⁷.

Cette inégalité entre champs littéraires transparaît également de manière plus structurelle. Contrairement aux États qui financent souvent en priorité la traduction de leur littérature dans d'autres langues, ici, seule l'intraduction fait partie du dispositif, ce qui s'explique sans doute par l'origine du financement : il a été mis en place par le Service des langues du Conseil régional de Bretagne ; il s'agit donc, avant tout, d'un dispositif de promotion de la langue bretonne, et non de diffusion de la littérature bretonne.

(Re)traduire pour accumuler du capital linguistique

Ces (re)traductions pourraient également constituer une manière de 'former' la langue bretonne, autrement dit, d'accumuler du capital linguistique. Tout d'abord, parce que le dispositif implique, pour les maisons d'édition, de se plier à une procédure de vérification de la correction linguistique des textes proposés et ceci après validation de plusieurs critères : maîtrise de la langue source, correction grammaticale et syntaxique de la traduction, respect du niveau de langue, style de la traduction et sa fidélité dans la langue-cible. Il est évident que des problématiques relevant à la fois de la traductologie et de la sociolinguistique peuvent se poser aux (re)traducteurs qui doivent rendre en breton des mots, mais également des concepts, pas forcément présents dans la langue bretonne. L'analyse que propose Zohar Shavit du phénomène de la traduction de classiques internationaux en hébreu dans la perspective de la constitution d'une littérature hébraïque est en cela comparable sous bien des aspects :

Quiconque traduisait en hébreu prenait part à la construction de la langue hébraïque. Nous nous penchions, jour et nuit, sur un mot et nous devisions ensemble sur son sens, butant sur des concepts qui sont si simples et faciles dans une autre langue, et cependant si durs et incompréhensibles en hébreu³⁸.

Comme pour d'autres domaines de la vie sociale (traductions administratives diverses, signalétique routière³⁹...), cette problématique est essentiellement prise en charge par l'OPLB

37. Entretien avec Ronan Le Louarn, chef du Service des langues de Bretagne au Conseil régional de Bretagne, réalisé par mail en février 2021.

38. Samuel Joseph-Agnon cité dans Zohar Shavit, « Fabriquer une culture nationale. Le rôle des traductions dans la constitution de la littérature hébraïque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 27.

39. Nelly Blanchard, Ronan Calvez et Mannaig Thomas, « Signe et sens en balance. Le breton affiché dans la ville de Brest », *International Journal of the Sociology of Language*, n° 223, 2013, p. 137-152.

dans le cadre d'une politique de normalisation linguistique dans laquelle s'inscrit, en toute logique, ce programme de traduction littéraire⁴⁰. À court terme, l'un des effets recherchés par ce dispositif est également celui de la professionnalisation des traducteurs et des auteurs. Les livres traduits l'ont été par 15 traducteurs entre 30 et 81 ans (59 ans en moyenne), dont la plupart travaillent ou ont travaillé dans l'enseignement : aucun d'entre eux n'est traducteur professionnel et ce profil correspond peu ou prou à celui des auteurs en langue bretonne. La possibilité d'être rémunérés leur permet d'une part, de travailler dans de bonnes conditions et, d'autre part, d'accepter « de travailler sur proposition des éditeurs et non plus seulement par goût personnel pour telle ou telle œuvre ou auteur⁴¹ ». En effet, dans un espace littéraire basé jusque-là presque exclusivement sur le volontariat et le bénévolat, la mise en place d'une politique éditoriale et d'un programme de traduction ambitieux n'est pas évidente pour des maisons d'édition très dépendantes de l'engagement militant des auteurs. De plus, certain·e·s traducteurs·rices sont également auteurs·rices, comme le précise Ronan Le Louarn : « les retours des traducteurs sont positifs : ce sont très souvent des auteurs par ailleurs et la rémunération de leur travail de traduction tranche avec les très faibles droits d'auteurs qu'ils peuvent toucher sur leurs œuvres originales, compte tenu du tirage moyen des œuvres en langue bretonne. » Au vu du marché économique que représente la littérature en langue bretonne : « une traduction professionnelle rémunérée serait impossible sans l'aide régionale⁴² ».

Le gain en capital linguistique passe par une procédure de vérification qui ne semble pas exister aussi formellement dans les autres dispositifs d'aide à la publication en langue bretonne, peut-être parce que, pour des 'classiques' ou des 'chefs-d'œuvres', il y a nécessité de faire preuve d'une exigence toute particulière. De fait, « la question n'est donc pas tant le fait de pouvoir lire telle ou telle œuvre dans la langue originale, mais de souhaiter en lire une re-création en langue bretonne. Re-création qui vient enrichir l'imaginaire de langue bretonne⁴³ ».

Le propre des 'classiques' étant, par définition, d'être destinés à se perpétuer, le dispositif se place dans une perspective de longue durée. Cette stratégie volontariste de gain en capital linguistique vise sans doute à améliorer progressivement la production des œuvres en langue bretonne, à la fois dans leur dimension littéraire – « l'imaginaire⁴⁴ » –, mais également linguistique – « permettre à la langue bretonne d'aborder des lieux et des époques différentes⁴⁵ ». L'évaluation concrète de l'apport linguistique des retraductions, en termes lexicaux, par exemple, n'est pas directement l'objet de cet article. Pour chaque œuvre, des problématiques spécifiques en termes de vocabulaire, par exemple, peuvent se poser aux traducteurs : rendre la nature provençale de *Regain / Ar Gwim*, faire usage d'un vocabulaire à

40. Voir par exemple les différentes ressources linguistiques présentées sur le site de l'Office public de la langue bretonne, www.fr.brezhoneg.bzh/35-outils-linguistiques, consulté le 1^{er} mars 2021.

41. Entretien avec Ronan Le Louarn.

42. *Ibid.* Au 1^{er} mars 2021, le coût global du dispositif s'élève à 108 482,60 euros.

43. Entretien avec Olier Ar Mogn, responsable scientifique de l'OPLB, réalisé par mail en février et mars 2021.

44. Xavier Darcos cité dans Dominique Faria, « La traduction... », *op. cit.*, p. 2.

45. Entretien avec Olier Ar Mogn.

connotation archaïque permettant de rendre au mieux une œuvre telle que *Le Misanthrope / An Dengasaour*, par exemple. Ces choix peuvent constituer un gain en capital linguistique s'accumulant au fil des retraductions, même si une évaluation concrète de la diffusion de ces choix, auprès du lectorat notamment, serait difficile à évaluer avec précision.

(Re)traduire pour former le lectorat

Au-delà d'un intérêt strictement symbolique, voire 'de façade', les (re)traductions doivent donc être interprétées dans la perspective d'une amélioration globale de la production littéraire en breton, à la fois en amont (gain de capital littéraire, formation de professionnels et extension des domaines d'usage de la langue), mais également en aval. En effet, en bout de chaîne, ce dispositif pourrait également avoir pour ambition, à long terme, de former un lectorat, c'est-à-dire d'agir sur la réception des œuvres. La question de la lecture en breton constitue une illustration de la situation sociolinguistique de la langue et sa pratique est fortement corrélée à la répartition du lectorat en termes de classe d'âge. Schématiquement, il y a, d'une part, les locuteurs âgés (près de 80 % des locuteurs du breton ont plus de 60 ans⁴⁶) ayant une pratique paritaire de la langue, qu'ils ne lisent pas ou très peu et d'autre part, la catégorie des locuteurs les plus jeunes, entre 15 et 24 ans, qui ont une pratique presque exclusivement scolaire de la langue, qu'ils sont en mesure de lire et d'écrire. Ces chiffres très contrastés sont une illustration supplémentaire de la pratique tout aussi contrastée de la langue bretonne, mais également de la complexité des rapports des deux catégories de locuteurs à la lecture. Pour la première catégorie de locuteurs, la lecture en breton est soit inexistante, soit difficile. Ainsi, à la question « Savez-vous lire le breton ? », 39 % des locuteurs, déclarant par ailleurs parler bien ou très bien, répondent « pas du tout » et 33 % répondent « un peu », soit une pratique inexistante ou très faible pour 72% des locuteurs⁴⁷.

Les nuances dans les réponses aux questions sur les capacités de lecture et d'écriture en breton expriment d'ailleurs bien la complexité du rapport à l'écrit pour ces générations de locuteurs les plus âgés : alors que l'on attendrait une réponse par oui ou non, savoir lire/écrire ou ne pas savoir lire/écrire, on constate une déclinaison allant de « non, pas du tout », à « un peu », « assez bien » ou « très bien ». À l'autre extrême de la courbe d'âge, les locuteurs de moins de 24 ans affirment quant à eux savoir lire le breton à 98 %. Si ce dernier chiffre témoigne d'une compétence réelle acquise dans le cadre scolaire, il souligne également que, par l'enseignement reçu en breton, ces locuteurs s'autorisent à se considérer comme des lecteurs·rices légitimes. Pour autant, la pratique de la lecture en breton de cette génération reste à interroger⁴⁸ car de nombreux acteurs du monde de l'édition et de l'enseignement en breton

46. Pascale Wakeford et Fañch Broudic, *Les langues de Bretagne. Enquête sociolinguistique*, octobre 2018. À consulter sur www.bretagne.bzh.

47. Yves Le Berre et Jean Le Dû, « Parité et disparité : sphère publique et sphère privée de la parole », *La Bretagne linguistique*, n° 10, 1996, p. 7-25.

48. Eve Rouxel, « Bilinguisme scolaire et médiation littéraire dans les salons et festivals du livre jeunesse : le cas de la littérature de jeunesse en langue bretonne », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 14, n° 2, 2020, p. 73-86.

s'accordent sur le décalage entre les compétences linguistiques et de lecture des jeunes locuteurs et les ouvrages qui retiendraient leur intérêt ; un décalage d'autant plus saillant par comparaison avec ce que ces locuteurs sont en mesure de lire en français, à la fois en raison de la diversité de l'offre, mais également de leurs compétences linguistiques.

La question de la (re)traduction mérite donc d'être replacée dans cette perspective, les deux grandes catégories de locuteurs du breton pouvant rencontrer, pour des raisons différentes, un rapport compliqué à la lecture. La (re)traduction peut, dès lors, être perçue comme une manière d'y remédier dans la mesure où elle permet de toucher un lectorat qui aura, par une lecture ou une connaissance préalable de l'œuvre en français, facilité son accès à l'œuvre (re)traduite en breton. C'est, en ce sens notamment que la (re)traduction peut être considérée comme une manière de former un lectorat brittophone⁴⁹ et de l'accompagner dans une démarche de lecture en breton par la redécouverte d'œuvres déjà connues, déjà lues, voire déjà étudiées par les néolocuteurs dans le cadre de cours de français notamment. Ceci vaut d'ailleurs également pour des œuvres en langue étrangère découvertes une première fois en français et relues en breton ensuite : l'exemple de la traduction d'une partie de la série des *Harry Potter* en breton illustre la volonté de proposer à la jeunesse brittophone de relire le plus grand succès littéraire mondial des dernières décennies. Ceci rappelle, à nouveau, la description que Zohar Shavit fait du processus de constitution d'une littérature moderne en hébreu, qui est également passée par l'usage de la traduction :

Le but était bien de créer un lectorat en œuvrant à l'élaboration d'une littérature en hébreu, non de produire une littérature nationale pour un public de lecteurs déjà constitués. [...] La littérature traduite était destinée à un public qui maîtrisait plusieurs langues et dont l'hébreu n'était pas la langue maternelle. Elle essayait donc de gagner un public qui, spontanément, préférerait lire des œuvres de littérature occidentale dans sa langue maternelle ou dans une langue qu'ils maîtrisaient plutôt que dans une langue hébraïque qu'il venait tout juste d'acquérir⁵⁰.

L'enjeu des (re)traductions en breton nous semble être tout à fait comparable : faire en sorte que les locuteurs brittophones fassent le choix de lire des œuvres, non plus uniquement dans leur langue maternelle, le français, mais dans une langue qu'ils apprennent, faisant de cette langue non plus uniquement un objet d'apprentissage, mais progressivement l'objet d'une pratique culturelle. Comme pour l'hébreu, certains discours et enquêtes⁵¹ ont montré que les brittophones affirmaient ne pas lire en breton parce qu'ils ne trouvaient pas dans cette langue une offre suffisamment diversifiée : « si le jeune lecteur semble être repu des "plats faits maison" et souhaite goûter aux "mets du monde entier" et que le créateur en est réduit, pour un certain temps, à endosser le rôle du serviteur chargé d'apporter les plats, cela n'est pas si grave⁵² ». Cette métaphore culinaire nous semble correspondre à la stratégie à long terme

49. Ronan Calvez, « Ce que parler du breton veut dire », *Ethnologie française*, vol. 42, n° 4, 2012, p. 647-655.

50. Zohar Shavit, « Fabriquer une culture nationale... », *op. cit.*, p. 23.

51. Eve Rouxel, « Bilinguisme scolaire... », *op. cit.*

52. Asher Barash cité par Zohar Shavit, « Fabriquer une culture nationale... », *op. cit.*, p. 29

mise en place par l'institution régionale bretonne pour qui la proposition d'ouvrages déjà connus en français, voire en anglais, pourrait constituer, pour certains néolocuteurs, la première marche vers une pratique de lecture en breton qui serait plus spontanée que celle découlant de l'injonction scolaire.

Pour reprendre la formule d'Alain Viala, la traduction et la (re)traduction d'œuvres littéraires en breton est donc à penser dans « l'histoire », en l'occurrence, dans le contexte actuel de la politique de promotion de la langue bretonne, focalisée sur la pratique des néolocuteurs. Ces derniers sont, certes, les moins nombreux, mais les plus jeunes, et leur pratique linguistique pourrait, selon cette stratégie au long cours, être plus facilement amenée à évoluer. L'apprentissage de la langue par les néolocuteurs dans le cadre scolaire ou de formations longues pour adultes pourrait, de ce point de vue, permettre à la fois l'extension d'une pratique linguistique, mais aussi une évolution des représentations et des discours sur la langue. Parmi les actions complémentaires qui pourraient être mobilisées dans le répertoire militant, la question est ici celle de l'extension des domaines de la pratique individuelle, au-delà d'un apprentissage exclusivement scolaire disparaissant une fois le cursus accompli : il s'agirait, comme le précise Olier Ar Mogn dans un article du journal *Ouest France* « de produire des locuteurs⁵³ ». Et le modèle de la littérature hébraïque mériterait ici encore d'être convoqué : « On supposait qu'après s'être constitué d'une manière initialement artificielle, le public se développerait et se transformerait en un lectorat organique et "naturel", doté d'une assise réelle et solide qui profiterait, alors, à la création artistique en *Eretz Israel*⁵⁴. »

Bibliographie

- BLANCHARD Nelly, CALVEZ Ronan et THOMAS Mannaig, « Signe et sens en balance. Le breton affiché dans la ville de Brest », *International Journal of the Sociology of Language*, n° 223, 2013, p. 137-152. doi.org/10.1515/ijsl-2013-0049
- BLANCHARD Nelly et THOMAS Mannaig, « Qu'est-ce qu'une périphérie littéraire ? », dans Nelly Blanchard et Mannaig Thomas (dir.), *Des littératures périphériques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 11-23.
- CALVEZ Ronan, « Ce que parler du breton veut dire », *Ethnologie française*, vol. 42, n° 4, 2012, p. 647-655.
- CASANOVA Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme un échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 7-20. doi.org/10.3406/arss.2002.2804
- FARIA Dominique, « La traduction, instrument de légitimité littéraire », *Carnets*, Deuxième série, n° 9, 2017. doi.org/10.4000/carnets.2083
- GRUTMAN Rainer, « L'autotraduction : de la galerie de portraits à la galaxie des langues », *Glottopol*, n° 25, 2015, p. 14-30. À consulter sur glottopol.univ-rouen.fr
- HUPEL Erwan, *Gwalarn histoire d'un mouvement littéraire en Bretagne*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, 2010.
- « Le cœur et l'esprit : déchirements et stratégies d'autotraduction chez quelques auteurs bretons. », *Glottopol*, 2015, n° 25, p. 124-135. À consulter sur glottopol.univ-rouen.fr

53. Emmanuel Cadieu, « Breton : traduire des livres et faire avancer la langue », entretien avec Olier Ar Mogn, *Ouest France*, www.ouest-france.fr, 2 mars 2020, consulté le 1^{er} mars 2021.

54. Zohar Shavit, « Fabriquer une culture nationale... », *op. cit.*, p. 23.

- LE BERRE Yves et LE DU Jean, « Parité et disparité : sphère publique et sphère privée de la parole », *La Bretagne linguistique*, n° 10, 1996, p. 7-25.
- MOUTON Jacques-Yves, *Al Liamm (1945-1980). Contribution à la construction identitaire des néo-bretonnants d'après-guerre*, thèse de doctorat, Université de Bretagne occidentale, 2009.
- ROUXEL Eve, « Bilinguisme scolaire et médiation littéraire dans les salons et festivals du livre jeunesse : le cas de la littérature de jeunesse en langue bretonne », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 14 n° 2, 2020, p. 73-86. doi.org/10.18352/relief.1092
- SHAVIT Zohar, « Fabriquer une culture nationale. Le rôle des traductions dans la constitution de la littérature hébraïque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 21-32. doi.org/10.3917/arss.144.0021
- VIALA Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 11-31. doi.org/10.3406/licla.1993.1737
- VINCENT GERARD Armelle et PONCET Julie, *Les Français et la lecture – 2019*. CNL-Ipsos, 2019. À consulter sur www.ipsos.com

« Le traducteur est un *chercheur* d'un genre particulier » Entretien avec Philippe Noble

OLIVIER SÉCARDIN, Université d'Utrecht

Résumé

Philippe Noble est traducteur littéraire. On lui doit notamment la traduction d'œuvres d'Etty Hillesum, Harry Mulisch et Cees Nooteboom. Après avoir mené une carrière à l'Université, Philippe Noble s'est engagé au service des Affaires étrangères et de la diplomatie culturelle – il a été conseiller culturel à La Haye (2000-2004) et à Vienne (2008-2011), directeur de la Maison Descartes et du Réseau franco-néerlandais. Il est aussi directeur de la collection « lettres néerlandaises » chez Actes Sud. Nous nous sommes entretenus avec lui à propos de son travail de « médiateur culturel » entre la France et les Pays-Bas. L'entretien est suivi d'une bibliographie complète des traductions réalisées par Philippe Noble.



FIG. 1. Philippe Noble et Cees Nooteboom, 15 mai 2018. @ Nederlands Letterenfonds

Olivier Sécardin (OS) – Avant de parler du métier de traducteur et des enjeux de la traduction, j'aimerais vous interroger sur vos années d'apprentissage ainsi que sur votre parcours professionnel. Vous êtes né en France en 1949. Comment s'est construite votre relation à la langue et à la littérature néerlandaises ? Votre famille était-elle néerlandophone ?

Philippe Noble (PN) – Non, je n'ai aucun lien familial avec les Pays-Bas ou la Belgique flamande. Encore lycéen (j'avais 17 ans) je suis entré par hasard en contact avec des Néerlandais

dans le Midi de la France : à l'époque, j'étais passionné de dessin et de peinture et j'ai pris pendant plusieurs étés des cours avec un peintre qui se trouvait être hollandais. Installé dans un petit village du Rouergue, il s'y était entouré d'une colonie d'artistes venus pour la plupart d'Amsterdam. Un amour de vacances a fait le reste : entre 1970 et 1973, j'ai passé une grande partie de mon temps à Amsterdam.

OS – Ancien élève de l'École nationale supérieure de la rue d'Ulm, vous êtes également agrégé de Lettres classiques. Pouvez-vous nous parler de vos années d'études et de votre travail de Doctorat en littérature néerlandaise soutenu en 1980 ?

PN – Mes études ont été un peu erratiques : après une année décevante en droit et sciences politiques, je suis retourné au lycée – en classes préparatoires cette fois, à Bordeaux où j'habitais alors – et j'ai terminé en effet mes études de lettres classiques à la rue d'Ulm et à Paris IV. Parallèlement, m'étant pris d'affection pour les Pays-Bas, leur langue et leur culture (et certaines jeunes personnes qui les incarnaient avec séduction) j'avais entamé en 1971 des études de néerlandais, à Paris IV également, et de littérature comparée à Paris III, enseignements que j'ai suivis aussi à Amsterdam, à l'université qui ne s'appelait pas encore l'UvA, en 1972-1973. Mon bien modeste doctorat a eu droit à deux directeurs de thèse, les professeurs Jacques Voisine (littérature comparée) et Pierre Brachin (titulaire de la chaire de néerlandais à la Sorbonne), tous deux disparus depuis longtemps déjà. J'avais choisi pour sujet une analyse du roman *Het land van herkomst [Le Pays d'origine]* d'Eddy du Perron, complétée par une traduction annotée de l'ouvrage. L'analyse est tombée dans l'oubli à juste titre, la traduction, éditée par Gallimard, est restée.

OS – Vous avez ensuite enseigné la langue et la littérature néerlandaises à l'Université de Paris IV de 1979 à 1992. Qu'avez-vous retenu de ces années de recherche et d'enseignement ?

PN – J'ai d'abord enseigné le français dans un collège de ce qu'on n'appelait pas encore le « neuf-trois ». Une expérience mémorable, et à tout prendre positive : elle m'a appris à enseigner. De 1979 à 1992, j'ai fait beaucoup d'enseignement et peu de recherche, à la fois parce que la nature de mon enseignement (apprentissage de la langue pour grands débutants, civilisation, etc.) s'y prêtait peu, et parce que j'étais déjà happé par la traduction et l'édition.

OS – Bien que plusieurs départements universitaires dispensent des cours de néerlandais, les cursus complets d'études néerlandaises ne sont pas nombreux en France (à ma connaissance, les universités de Strasbourg, Lille et la Sorbonne) et vous avez enseigné dans deux d'entre elles, y avez-vous apprécié des ambitions et des orientations différentes ?

PN – En réalité, je n'ai enseigné qu'à Paris IV, et c'était il y a très longtemps. J'ai été effectivement rattaché administrativement à l'université de Lille III – de 2005 à 2008 et de nouveau de

2011 à 2014 – mais c'était avec des fonctions d'organisation : c'est de là que je dirigeais, conjointement avec ma collègue néerlandaise Petra van Dijk, le Réseau franco-néerlandais.

OS – Comment votre engagement académique et votre carrière au service de la coopération culturelle se sont-ils articulés ?

PN – Je crains qu'ils ne se soient pas articulés : j'ai quitté l'un pour « embrasser » l'autre. Tout au plus ai-je pris conscience, au fil de mon travail pour les Affaires étrangères, de l'importance de la coopération universitaire et scientifique. J'y ai consacré beaucoup de mon temps lorsque j'étais conseiller culturel, à La Haye (2000-2004) et à Vienne (2008-2011). Et cela m'a décidé bien sûr à prendre la direction du Réseau franco-néerlandais, que j'ai contribué à créer à partir de notre ambassade à La Haye. Les réalisations de ce réseau ont été modestes, mais je ne regrette rien. C'était d'ailleurs un travail plus diplomatique que scientifique.

OS – Comment le métier de traducteur vous est-il venu ? Quelle fut votre première expérience du métier ?

PN – C'est en entrant dans la salle du séminaire de néerlandais à Paris IV, qui était tapissée de milliers de livres et de revues sur trois des murs, que j'ai pensé en un éclair : voilà une littérature qui se présente tout entière, bien rangée en ordre de bataille, et qui est complètement inconnue en France ! Ce n'était pas tout à fait vrai, mais on traduisait encore très peu du néerlandais en français il y a cinquante ans. Et puis ma formation en lettres classiques, avec une prédilection pour le latin, m'avait bien entraîné à la traduction : au fond, c'était tout ce que je savais faire ! Pierre Brachin, qui a malheureusement publié peu de traductions (en dehors d'anthologies un peu oubliées aujourd'hui) était lui-même un excellent traducteur et savait stimuler ses étudiants sur ce point. La leçon a porté : encore étudiant, j'ai fait des bouts d'essai avec un ami néerlandais (et romaniste) : quelques poèmes de J.C. Bloem, quelques textes de Gerard Reve, tout cela resté bien sûr en manuscrit. Et puis j'ai décidé, un peu sur un coup de tête, de traduire le roman qui était le sujet de mon doctorat. C'était un cas d'hubris caractérisé, car je n'avais aucune expérience. Cela m'a pris quatre ans. J'ai eu la chance que le titre intéresse Gallimard, qui avait essayé de le faire traduire sans succès vingt-cinq ans plus tôt, au début des années cinquante. *Le Pays d'origine* est sorti en septembre 1980, et m'a même valu un prix de la Société des Gens de Lettres (aux innocents, les mains pleines !). Du jour au lendemain, j'étais devenu « officiellement » traducteur et d'autres éditeurs ont commencé à me passer des commandes.

OS – Sur quel projet de traduction travaillez-vous actuellement ?

PN – Pour Actes Sud, je commence la traduction d'un grand livre de « non-fiction », *Revolusi* de David Van Reybrouck, traduction que je partage avec ma collègue Isabelle Rosselin. Et pour les Éditions Gallimard, je travaille à une anthologie de la poésie de Stefan Hertmans.

OS – Pourriez-vous nous raconter votre entrée et vos activités chez Actes Sud ? Existait-il déjà un « domaine néerlandais » avant votre prise de fonction dans cette maison d'édition ?

PN – Comme vous le savez, Hubert Nyssen a fondé les éditions Actes Sud en 1978. Il voulait d'emblée centrer son activité sur des traductions de la littérature mondiale, ce qui était très audacieux à l'époque dans le paysage éditorial français, mais il s'intéressait plutôt à la Scandinavie (par goût personnel), au monde slave ou à l'Amérique (comme tout le monde). Bien que Belge d'origine, il avait assez peu d'intérêt pour la littérature flamande ou hollandaise ; il n'avait donc pas éprouvé le besoin de fonder une collection de « Lettres néerlandaises ». Les choses ont changé en avril 1987 : un de mes prédécesseurs à la direction de la Maison Descartes, Jean Galard (un philosophe, et un grand directeur d'institut) avait organisé un colloque sur la traduction, notamment du français en néerlandais et inversement, où il avait invité la fine fleur de l'édition française, dont Hubert Nyssen. Depuis 1980, il y avait eu en France un petit mouvement de traduction de littérature néerlandaise contemporaine auquel j'avais participé, raison pour laquelle Jean Galard m'avait invité, moi aussi. Hubert Nyssen m'a recruté en plein milieu du colloque et décidé séance tenante de créer une collection « Lettres néerlandaises » qu'il m'a confiée. J'avais déjà travaillé pour des éditeurs – Le Seuil, Calmann-Lévy – mais j'ignorais ce que c'était que diriger une collection, et personne ne me l'a expliqué. Au début, je me suis contenté de faire venir des écrivains que je connaissais personnellement : Cees Nooteboom, Harry Mulisch, Hella Haasse. Mulisch est parti au bout de quelques années, les deux autres sont restés... J'ai cessé cette activité en 1992 car elle était peu compatible avec la direction de la Maison Descartes, mais je l'ai reprise en 2002 et je l'exerce encore aujourd'hui.

OS – Au-delà de la diversité des compétences qu'il implique – de l'enseignement à l'édition, de la traduction à l'administration – votre parcours professionnel est étonnamment cohérent, au service des échanges entre la France et les Pays-Bas. Seriez-vous d'accord pour vous reconnaître comme « médiateur (inter)culturel » ?

PN – Il est toujours amusant de voir comment on est perçu ; personnellement, je remarque plutôt les incohérences de ce que j'appelle ma « non-carrière ». Le jour de mon départ en retraite, à la fin de 2014, j'ai dit dans mon petit speech qu'en voulant faire trois choses à la fois, on ne réussissait ni dans l'université, ni dans l'édition, ni dans l'administration. Et je continue de le penser. Mais si je suis quelque chose, c'est peut-être bien ce que vous dites : un « médiateur culturel », en effet.

OS – Depuis votre expérience, quelles sont les évolutions manifestes des échanges culturels entre la France et les Pays-Bas ?

PN – En 2004, pour préparer une visite de Dominique de Villepin, alors ministre des Affaires étrangères, j'avais rédigé un télégramme sur les relations culturelles franco-néerlandaises et

à la fin, je parlais de la Hollande comme d'un pays « qui ne cesse de s'éloigner de nous ». Ce n'était pas très diplomatique, mais l'ambassadeur (Mme Gazeau-Secret) ne m'avait pas corrigé, preuve qu'elle pensait à peu près la même chose. Ces dernières années, j'ai cessé de suivre l'actualité des relations culturelles bilatérales, mais je suis bien persuadé que la tendance n'a fait que s'accroître. Je reçois toutes les semaines *De Groene Amsterdammer* et je suis frappé de constater que ce magazine, lu par l'élite intellectuelle néerlandaise, a régulièrement des articles de fond sur tous les grands pays européens – Allemagne, Espagne, Italie, Angleterre..., mais jamais ou presque sur la France (sauf en cas d'attentat). C'est comme si nous n'existions plus, et apparemment nous ne manquons à personne. Cela dit, ce triste constat n'empêche pas de travailler dans des domaines sectoriels. Dans le seul domaine dont je m'occupe encore, celui des échanges littéraires – traductions et publications réciproques – la situation n'est pas aussi catastrophique.

OS – En 2016, la vente de la Maison Descartes, ancien « hospice wallon » fondé au XVII^e siècle par l'église protestante francophone, symbole des relations entre la France et les Pays-Bas a porté atteinte au réseau culturel francophone et a été vécu comme un renoncement de l'État. Vous vous y êtes opposé. Quelles sont, selon-vous, les conséquences de ce renoncement ? Êtes-vous inquiet quant au destin des échanges franco-néerlandais ?

PN – La vente de l'Hospice Wallon, que j'ai en effet regrettée, est plutôt le symptôme de la dégradation des échanges que sa cause. Je ne crois pas non plus qu'il y ait un « renoncement de l'État » qui procède d'une décision concertée. Simplement, depuis trente ans ou plus, les budgets disponibles pour les échanges culturels n'ont cessé de se réduire. Je n'ai jamais connu d'autre situation. Elle ne se limite évidemment pas à la relation bilatérale franco-néerlandaise.

OS – Le déclin de l'apprentissage du français aux Pays-Bas constitue un point critique. Le Conseil de l'Europe ne cesse d'encourager le plurilinguisme et de promouvoir les discours vertueux sur l'interculturalité mais l'ignorance réciproque entre les deux pays reste manifeste. Faites-vous le constat de ce déclin ? Pensez-vous qu'il est encore possible de fonder une nouvelle coopération linguistique entre la France et les Pays-Bas ou l'hégémonie de l'anglais est telle que, pour l'heure, aucune politique linguistique ambitieuse ne soit réellement envisageable ?

PN – Les politiques linguistiques des États permettent de corriger certaines situations marginales, elles ont donc leur légitimité et leur utilité, mais elles ne peuvent rien contre les évolutions de fond, qui sont de l'ordre du long terme et que personne ne pilote. L'hégémonie de l'anglais, à travers diverses variantes, est universelle. Les Pays-Bas, selon leur génie propre, se sont adaptés plus vite que d'autres à cette situation et savent en tirer profit : ils ont converti à l'anglais une grande partie de leur enseignement supérieur. Le Brexit, en rendant plus difficile l'accès des étudiants Européens aux universités anglaises, va amener aux Pays-Bas encore plus d'étudiants « érasmien » et renforcer encore cette tendance.

L'internationalisation des formations universitaires, la circulation des savoirs, sont des évolutions positives ; mais elles supposent une langue commune. Pour le moment c'est l'anglais, sans doute encore pour quelques générations. Toutefois, je dois avouer que je suis choqué de constater que le monde intellectuel néerlandais n'a plus aucune autre référence culturelle qu'anglo-américaine ; tout comme j'ai été choqué de rencontrer, dans ma pratique professionnelle, des enseignants-chercheurs néerlandais incapables de faire une conférence sur leur sujet de recherche dans leur langue maternelle : ils ne pouvaient le faire qu'en anglais.

OS – L'hégémonie de l'anglais et la crise des études littéraires et culturelles qui a été longtemps débattue un peu partout en Europe, se mesurent d'abord par une chute vertigineuse du nombre d'apprenants francophones. Même dans le contexte universitaire néerlandais, l'enseignement des littératures française et francophone est devenu part marginale de l'enseignement du français. Pensez-vous que ce retrait puisse avoir une incidence sur la réception de la littérature française et sa traduction aux Pays-Bas ?

PN – Le nombre d'apprenants de français aux Pays-Bas est anormalement bas, s'agissant d'un pays voisin dont la culture, du Moyen Âge au XIX^e siècle, a été en constante osmose avec celle des « Plats pays ». Cette baisse est très ancienne, elle a commencé au début des années 1980. L'enseignement de la littérature (y compris de la littérature nationale aux Pays-Bas eux-mêmes !) est de plus en plus souvent jugé superflu. C'est une aberration, mais la pratique de la littérature – sa création, sa lecture, sa traduction – n'en souffre pas directement, parce que c'est une pratique essentiellement extérieure au monde universitaire. La littérature – qu'elle ait pour support le livre, le film ou une série télévisée – répond à un besoin existentiel, pas du tout intellectuel. Tant que nos semblables consommeront des histoires ou auront besoin de réflexion, les échanges littéraires se poursuivront. Toutefois l'absence totale de culture littéraire, qui est le lot de la plupart de nos contemporains, commence à montrer ses inconvénients : on ne comprend plus l'ironie, certaines subtilités échappent (on a besoin d'émoticons pour comprendre l'intention du scripteur). Au sein du monde de l'édition, les échanges se poursuivent en dépit de la barrière linguistique. Les éditeurs néerlandais ne lisent plus eux-mêmes aucun livre en français, mais cela ne les empêche pas d'acheter des titres signalés par des confrères, des agents littéraires ou des médias. L'essentiel est que ces échanges continuent à être subventionnés par les États ou par l'Europe, sinon ils disparaîtraient. Ensuite, quelques dizaines de traducteurs littéraires de haut niveau dans chaque pays suffisent à faire le travail. J'espère seulement que leur espèce menacée ne s'éteindra pas complètement, même si l'intelligence artificielle est en passe de la remplacer en partie.

OS – Après la vente du Palais Clam Gallas à Vienne, le déménagement du Consulat général à Toronto, la vente de la Maison Descartes, la présence des Instituts culturels français à l'étranger semble en partie remise en question. Beaucoup s'en offusquent. D'autres plaident pour une adaptation rapide à un contexte marqué par la mondialisation et le développement des formes

immatérielles de communication. Pensez-vous que les jours de ce réseau des Instituts français à l'étranger sont comptés ?

PN – Pendant toute la période où j'ai travaillé pour les Affaires étrangères, j'ai entendu ce mantra : les établissements culturels construits « en dur », c'est fini. On l'affirmait déjà au début des années 1990, quand je suis venu travailler à Amsterdam. J'ai fait l'expérience du contraire : posséder un lieu fixe et identifiable, c'est une chance, à condition de l'utiliser de façon innovante, c'est-à-dire de le positionner comme un lieu culturel dans la ville ou le pays d'accueil en débordant du cadre strictement français. J'ai essayé d'imposer la Maison Descartes comme une petite scène littéraire autant néerlandaise que française, et un lieu d'accueil de colloques – on l'avait fait avant moi, et plusieurs de mes successeurs l'ont fait aussi. À Vienne, le cadre si pittoresque du Palais Clam-Gallas permettait d'y accueillir des événements médiatiques, conférences de presse, tournage de films, présentations de mode, et des réceptions privées – contre paiement bien entendu. Mais c'était visiblement à contre-courant de l'esprit du temps. Aujourd'hui, dans beaucoup de capitales, le principal établissement français identifiable, c'est le lycée français. Il ne faut pas sous-estimer l'importance du réseau d'établissements de l'AEFE, c'est un remarquable instrument de *soft power*, sans aucun doute plus puissant que le réseau des instituts.

OS – Savez-vous si le réseau des Instituts néerlandais à l'étranger souffre des mêmes critiques ou de la même reconversion forcée ? L'Institut néerlandais de Paris pourrait-il – à plus ou moins long terme – être menacé de la même façon, selon vous ?

PN – Deux remarques : d'une part, il n'existe pas vraiment de « réseau des instituts néerlandais à l'étranger ». Il n'y en a que cinq ou six dans le monde et ils ont des statuts très différents. Certains sont des instituts de recherche scientifique (Rome, Le Caire, Tokyo aussi, je crois). Paris, New York, Djakarta étaient plus centrés sur la culture et, dans deux cas sur trois, l'enseignement de la langue. Un établissement similaire existe au Cap depuis une vingtaine d'années, mais il est à la fois néerlandais et flamand. D'autre part, le mal que vous évoquez est déjà fait : l'institut néerlandais de Paris a été supprimé en 2013. Ses activités n'ont pas totalement disparu, grâce à une association de droit français (L'Atelier néerlandais) qui a repris les cours de langue, qui loue une partie des locaux et organise quelques manifestations culturelles. C'est d'ailleurs la suppression officielle de l'institut néerlandais de Paris qui a entraîné ou accéléré la vente de la Maison Descartes. L'existence d'instituts culturels est fondée sur la réciprocité : si un pays ferme le sien, le pays partenaire le fera à son tour.

OS – Depuis quand vivez-vous aux Pays-Bas ? Les relations des expatriés avec leur pays d'origine sont parfois un peu compliquées ou ambivalentes. Quelle relation avez-vous avec votre pays d'origine ?

PN – Plus exactement, j’ai vécu, étudié et travaillé entre onze et douze ans aux Pays-Bas, mais je vis aujourd’hui en Belgique flamande, à Gand. Je suis en tout cas un « Français de l’étranger » depuis bientôt trente ans, bien que ma vie professionnelle ait toujours été celle d’un fonctionnaire français. La relation d’un expatrié à son pays d’origine est cependant une question complexe, et très personnelle, et je crois qu’elle nous entraînerait trop loin du sujet de cet entretien.

Pratique de la traduction : réseau et conditions matérielles du métier

OS – Passer d’une langue à l’autre est l’aventure de votre vie. Aussi j’aimerais vous interroger sur les conditions matérielles du métier de traducteur, votre pratique et votre représentation de la traduction. Dans vos années de formation ou même plus tardivement, des figures tutélaires, des maîtres ou plus généralement des pairs ont-ils été importants pour vous ?

PN – À l’exception de Pierre Brachin, j’ai eu peu de maîtres dans le domaine de la traduction du néerlandais. Mais durant mes années de formation, j’ai eu l’occasion d’assister aux séminaires de certains grands hellénistes et traducteurs comme Jean Lallot (pour Eschyle) ou Jacqueline de Romilly (pour Thucydide). Et surtout, j’ai lu avec beaucoup d’admiration, à la même époque, des auteurs étrangers – Alejo Carpentier ou Vladimir Nabokov, par exemple – dans d’excellentes traductions françaises qui m’ont sans doute inspiré. (À ma grande honte, je m’aperçois que j’ai oublié les noms des traducteurs ; il y avait Claude Couffon, je crois, pour Carpentier, et René Durand pour Nabokov, mais pas seulement.) À la fin des années soixante-dix, habitant encore Paris, j’ai fait la connaissance de Thérèse Cornips, qui venait de commencer la traduction d’*À la Recherche du temps perdu*. J’ai eu le privilège de la voir travailler, et d’avoir avec elle des discussions sur des points de détail – mais elle m’a justement appris qu’il n’y a pas de détails quand on traduit.

OS – Que voulait-elle dire ?

PN – Thérèse Cornips était par exemple très attentive au lexique sous tous ses aspects : registre, connotations, diachronie (à quel moment tel mot était-il apparu, avait-il pris ou non une couleur archaïque, etc.) Elle pouvait m’interroger indéfiniment sur telle ou elle expression employée par Proust, avant de choisir l’expression néerlandaise qui lui paraissait convenir. Je ne me comparerai certainement pas à elle et je n’ai pas exactement la même conception de la traduction, mais cette leçon-là, oui, je l’ai retenue : il faut réfléchir sur tout et tout vérifier, même quand on croit savoir.

OS – Vous avez travaillé comme universitaire et comme fonctionnaire au service de ce que l’on appelle de façon générique la diplomatie culturelle. Cette carrière administrative diplomatique vous a-t-elle aidé à découvrir certains auteurs et à tisser un réseau privilégié avec d’autres éditeurs ou acteurs du métier du livre, les libraires par exemple ?

PN – Il y a dans certaines ambassades de France ou instituts français (dans les grandes capitales) un « attaché du livre » qui fait la promotion du livre français dans le pays considéré. Durant les six ans que j'ai passés à la Maison Descartes (1992-1998), j'ai un peu conçu mon activité comme celle d'un « attaché du livre », invitant régulièrement des écrivains français ou francophones pour accompagner la sortie de leurs livres aux Pays-Bas. Je connaissais déjà assez bien les éditeurs néerlandais, mais j'ai tissé de nouveaux liens à cette occasion, et j'ai surtout mieux connu certaines grandes maisons d'édition françaises.

Il serait trop long de citer les écrivains invités à l'époque. Quelques noms me restent en mémoire, les uns prestigieux, les autres moins : Olivier Rolin, Emmanuel Carrère, Amélie Nothomb, Pascale Roze (injustement oubliée) ou Alphonse Boudard... J'invitais aussi des écrivains néerlandais ; j'ai eu également la chance de participer à quelques émissions littéraires néerlandaises (animées à l'époque par Philip Freriks) et au jury du Librisprijs en 1994/1995. Pour l'ambassade de France, j'ai aussi assuré pendant quelques années (de 1996 à 2003, je crois) la coordination du Prix des Ambassadeurs de La Haye, un prix décerné à un ouvrage de non-fiction néerlandais. Mes contacts ont cependant toujours été plus étroits avec les éditeurs qu'avec les libraires. Il n'y avait pas de librairie française à Amsterdam à cette époque.

OS – Lisez-vous autant en français qu'en néerlandais ?

PN – J'ai essayé de le faire lorsque j'étais en poste pour le MAE, mais aujourd'hui, le néerlandais domine très largement. Je suis chargé de « découvrir » des auteurs néerlandais pour Actes Sud, cela m'occupe beaucoup.

OS – Vous vivez en Belgique flamande. Fréquentez-vous aussi assidument les librairies francophones que les librairies néerlandophones ?

PN – Quand je suis arrivé à Gand en 1998, il y avait encore deux grandes librairies francophones. Elles ont disparu toutes les deux dans les années 2000. Il n'y a plus aujourd'hui que quelques rayons de livres français dans deux librairies gantoises : la FNAC et Limerick. Il y a en revanche une librairie anglophone et de forts rayons anglais dans toutes les bonnes librairies de Gand. Quand j'ai besoin d'un livre français de toute urgence, je le commande sur internet ou je vais l'acheter à Bruxelles chez Tropismes.

OS – Le nombre de traducteurs du néerlandais en français n'est certes pas pléthorique mais justement existe-t-il comme une communauté de traducteurs ou les liens entre vous sont-ils trop faibles ou trop disparates pour envisager une telle qualification ?

PN – Je ne crois pas me tromper en affirmant qu'il n'y a guère qu'une dizaine ou une douzaine de traducteurs littéraires du néerlandais à travailler en permanence. C'est en outre un petit groupe très dispersé géographiquement, entre les Pays-Bas, la Belgique et la France. Toutes

les classes d'âge y sont représentées, des trentenaires aux septuagénaires. Pourtant il existe des liens informels, mais indéniables entre eux : ils peuvent se retrouver à l'occasion de colloques ou d'ateliers comme les « Vertaaldagen » [Journées de la traduction] organisés par la Taalunie et le Letterenfonds ; en outre ils échangent constamment des informations par mail, au sein de « sous-groupes » qui se sont formés par affinités. Ce qui n'existe pas, c'est un réseau structuré d'échange d'informations comme en Allemagne – mais les traducteurs allemands du néerlandais sont beaucoup plus nombreux. Je connais personnellement à peu près tous ces traducteurs du néerlandais. Certain(e)s sont des ami(e)s très proches.

OS – Lisez-vous et suivez-vous certains traducteurs de la même façon que vous pouvez lire et suivre certains écrivains ?

PN – Hélas non, même s'il m'est arrivé d'acheter un livre par intérêt pour le traducteur ou la traductrice (par exemple la nouvelle traduction de 1984 par Josée Kamoun en 2018). Mais bien entendu, je suis professionnellement les traductions des traducteurs avec qui je travaille dans le cadre de ma collection (je relis toutes les traductions qu'ils m'envoient).

OS – Existe-t-il aussi des liens de concurrence ou des chasses gardées entre vous ?

PN – Nous nous connaissons trop bien pour nous faire vraiment concurrence, et ce n'est d'ailleurs pas nécessaire : il y a toujours beaucoup de travail pour le petit nombre de traducteurs actifs sur le marché littéraire néerlandais/français. À propos des « chasses gardées », je souligne fréquemment qu'aucun auteur n'est propriétaire de « son » traducteur, et que l'inverse n'est pas vrai non plus. Dans ma collection, certains auteurs ont connu trois traducteurs différents, et si j'ai traduit moi-même une large part de l'œuvre de Cees Nooteboom, je ne suis pas du tout choqué que d'autres (Anne-Marie de Both, Annie Kroon, Daniel Cunin...) l'aient fait aussi. Mais pour la qualité des traductions, et des relations avec l'auteur, il est de bonne politique de garder autant que possible le même binôme auteur/traducteur lorsqu'il fonctionne bien.

OS – Vous arrive-t-il de travailler en équipe ou est-ce un métier essentiellement solitaire ?

PN – J'ai beaucoup travaillé en équipe : autrefois avec un groupe d'étudiants, mais aussi avec quelques collègues, avant tout Isabelle Rosselin, sur des ouvrages de non-fiction (Anne Frank, Etty Hillesum, David Van Reybrouck), mais aussi de fiction (deux romans d'Arnon Grunberg). Avec une autre traductrice, Sandrine Maufroy, j'ai même partagé un livre très « littéraire », *Malva* de Hagar Peeters. Traduire à quatre mains suppose que l'on se connaisse bien, que l'on ait des méthodes de travail et une conception de la traduction compatibles. Et bien entendu, chacun relit le travail de l'autre et le critique – c'est indispensable pour l'harmonisation. J'ai aussi traduit avec Désirée Schyns, qui est mon épouse.

OS – En 2018, vous avez effectivement cotraduit avec Désirée Schyns *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (publié chez *De Bezige Bij* sous le titre *In de schaduw van meisjes in bloei*), qui correspond au deuxième tome de la *Recherche de Proust*. Une traduction en néerlandais était déjà disponible mais inégale et compliquée par le partage de trois traducteurs : Nico Lijsen (Du côté de chez Swann, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*), Miep Veenis (Un amour de Swann) et surtout Thérèse Cornips. En 2015, Rokus Hofstede et Martin de Haan ont proposé une nouvelle traduction de Du côté de chez Swann. Que pensez-vous de leur traduction ?

PN – Je connaissais déjà, au moins en partie, le travail de Thérèse Cornips. Pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, j'ai lu aussi la traduction de Nico Lijsen : elle commence très bien, mais devient de plus en plus problématique dans la deuxième partie (*Noms de pays : le pays*), qu'il n'a pas terminée. J'ai lu en partie *Swanns kant op*, la traduction de Martin de Haan et Rokus Hofstede. J'admire beaucoup leur travail, mais j'ai regretté la polémique qu'ils ont entretenue avec Thérèse Cornips, dont la traduction méritait plus de respect.

OS – Proust est peut-être l'un des écrivains français les plus célèbres, pourtant il n'a été traduit que très tardivement et reste pour ainsi dire un illustre inconnu aux Pays-Bas. Pourquoi, selon vous ?

PN – On peut même dire que, jusqu'aux années soixante du siècle dernier, les Néerlandais lettrés lisaient Proust en français, comme Cees Nooteboom qui a lu toute la *Recherche* en langue originale. On ne se rend plus compte aujourd'hui de l'importance du lectorat en français aux Pays-Bas dans la première moitié du vingtième siècle et un peu au-delà. C'est pourquoi beaucoup de classiques français n'étaient pas traduits : le public intéressé n'en avait pas besoin. À cet égard, le cas de Proust n'est pas isolé. Le mouvement de traduction de ces grandes œuvres s'est engagé dans les années 1960-1970, au moment où la connaissance du français commençait à décliner.

Je ne crois pas que Proust soit un inconnu aux Pays-Bas ; on le lit peu, parce que c'est difficile, mais son œuvre a toujours eu un petit nombre d'admirateurs fervents. Est-ce très différent en France ?

OS – Il a ses fidèles. Pourquoi avoir choisi cet auteur ?

PN – Nous ne l'avons pas choisi ; nous avons été choisis par l'éditeur qui voulait republier la traduction d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* dans une version unifiée et surtout moins fautive. Thérèse Cornips, qui n'avait traduit que la fin du volume, avait entrepris de refaire ce travail. Mais, rattrapée par la maladie, elle n'a pu le mener à bien et nous a désignés, sans doute parce que je l'avais bien connue autrefois.

OS – Le décor de la *Recherche*, c'est celui de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie française du début du XX^e siècle, avec sa mondanité surannée, son esthétique des intermittences et son

culte du secret – un univers très étranger et même très étrange aux Pays-Bas. Comment les lecteurs néerlandais peuvent-ils lire Proust ? Ou plutôt : si la traduction est assurée, quelle traduction culturelle les lecteurs néerlandais peuvent-ils eux-mêmes entreprendre ? Comment lire Proust aux Pays-Bas aujourd’hui ?

PN – Tout d’abord, notre traduction est accompagnée d’un très important appareil de notes (environ 380 !) qui sont l’œuvre de deux universitaires néerlandais, Ieme van der Poel (professeur émérite de littérature française à l’UvA et ancienne présidente de l’Association Marcel Proust néerlandaise) et Ton Hoenselaars, professeur à l’Université d’Utrecht. Mais en réalité, j’ai découvert à l’occasion de cette traduction combien le monde de Proust s’était éloigné du nôtre. Ma première lecture était ancienne (vers 1967/1968 !) et cela m’avait moins frappé à l’époque. En réalité, Proust ne peut plus être lu sans notes, même en français : j’ai écrit à ce sujet un petit article pour le blog *Proustonomics* de Nicolas Ragonneau¹.

Comment ne pas penser au passage du temps ? Nous ne pouvons pas lire Proust comme ses contemporains. Nous comprenons peut-être mieux certains aspects de l’œuvre, mais d’autres, sans doute, beaucoup moins bien. Cet éloignement dans le temps influe sur notre appréhension du texte à un niveau immédiat, antérieur en quelque sorte à la réflexion, parce que nous avons perdu la mémoire collective de certains événements, de certains usages ou de certains faits de langue. Pour le dire autrement, le monde de Proust, éloigné de nous aujourd’hui de plus d’un siècle, est sorti du domaine de la mémoire pour entrer dans celui de l’Histoire. Bien entendu, l’éloignement culturel est encore un peu plus important pour un lecteur néerlandais, mais c’est une question de degré, pas de nature. Et le monde de Louis Couperus paraît sûrement tout aussi bizarre au Néerlandais d’aujourd’hui, bien qu’il puisse le lire dans sa langue.

OS – Cotraduire n’est pas une entreprise si commune et la phrase de Proust n’est pas non plus des plus simples à traduire, comment avez-vous procédé avec Désirée Schyns ?

PN – Tout d’abord, c’était un cas très particulier : Désirée est *native speaker* du néerlandais, pas moi. J’écris assez souvent (et très volontiers) de petits articles en néerlandais, mais je n’avais jamais traduit d’œuvre littéraire française en néerlandais. Le partage du travail s’imposait donc : en principe, Désirée traduisait et j’étais son premier relecteur critique ; je proposais des retouches, des précisions ou des corrections. Dans la pratique, cela ne s’est pas tout à fait passé comme cela : j’ai été amené à traduire moi-même environ le dernier quart du livre, à partir du passage où les jeunes filles font leur apparition sur la plage et sont comparées à un essaim de mouettes. Ce faisant, je gardais un œil sur la traduction de Thérèse Cornips. Et bien entendu, Désirée a relu et critiqué ma traduction.

1. Nicolas Ragonneau, « Proust en néerlandais : entretien avec Désirée Schyns et Philippe Noble », proustonomics.com, novembre 2019.

OS – Les traductions néerlandaises de Proust illustrent assez bien les différents choix qui s’offrent aux traducteurs. La traduction de Thérèse Cornips est très scrupuleuse de la phrase proustienne mais celle de De Haan et Hofstede est plus inventive ou plus désinvolte, selon le point de vue. Avec Désirée Schyns, quelle a été votre ligne de conduite ? Quelle a été votre conception de la traduction ?

PN – C’est un point très intéressant. Au départ, notre mission était de « traduire dans l’esprit de Thérèse Cornips » mais, avec la meilleure volonté du monde, nous n’avons pas vraiment pu le faire, parce que nous avons une autre conception de la lisibilité en néerlandais. En réalité, nous avons énormément retravaillé la syntaxe proustienne, pour l’alléger sans trop en avoir l’air (en particulier, nous n’avons pas écourté les phrases, mais nous y avons introduit souvent des césures plus marquées qu’en français). Nous n’avons pas non plus cherché à utiliser – sauf pour des vêtements ou des objets forcément datés – un vocabulaire « d’époque ». Nous avons essayé de rendre les dialogues plus vivants : le narrateur et les jeunes filles sont des adolescents et ils parlent une sorte de *swag* des années 1890-1900, que nous ne pouvons bien sûr plus reconstituer, mais pour lequel nous avons essayé de trouver des équivalents plus modernes – sans être trop contemporains. Nous les avons aussi laissés se tutoyer en néerlandais, ce qu’ils ne font absolument pas en français. Permettez-moi de vous renvoyer à un article que nous avons écrit dans le *Bulletin* de la Marcel Proust Vereniging : « Vertalen van een palimpsest. Gelaagdheden van meisjes in bloei² ». Dans un article du *Volkskrant*, Martin de Haan a écrit que notre traduction était en fait stylistiquement plus proche de la sienne que de celle de Thérèse Cornips³. Je ne l’ai pas démenti.

OS – Dans un précédent entretien, vous motivez les retraductions par « le défi de faire mieux ». Mais comment améliorer une traduction ?

PN – Vaste sujet ! Antoine Berman a écrit qu’une retraduction est toujours meilleure qu’une première traduction, mais aussi que toute « grande traduction » (un concept qu’il ne définit pas vraiment) est par nature une retraduction, même si elle n’a pas de précédent⁴. Comprenne qui peut. Je voudrais prévenir un malentendu : je n’ai absolument pas voulu dire qu’une traduction plus moderne est automatiquement préférable aux précédentes. La première traduction anglaise de la *Recherche*, celle de C.K. Scott Moncrieff, n’est pas inférieure aux plus récentes, et celle du *Prince* de Machiavel par Jacques Gohory, écrite en plein XVI^e siècle, est magnifique et éclipse toutes les autres. Ce que je crois en revanche, c’est qu’à chaque époque une grande œuvre « classique » est lue différemment – certains aspects

2. Désirée Schyns et Philippe Noble, « Vertalen van een palimpsest. Gelaagdheden van meisjes in bloei », *Bulletin Marcel Proust Vereniging*, 9, 2019, p. 6-20. À consulter sur www.marcelproust.nl.

3. Martin de Haan, « Zeven redenen om deze zomer eindelijk eens Proust te gaan lezen », *De Volkskrant*, 19 juillet 2019. À consulter sur www.volkskrant.nl.

4. Voir Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990, p. 1-7. doi.org/10.4000/palimpsestes.596

apparaissent au premier plan, d'autres s'estompent – et qu'il est normal d'avoir envie de rendre compte de ces évolutions par une nouvelle traduction. Quant au « désir de faire mieux », je me l'applique exclusivement à moi-même : j'ai retraduit en 2020 le *Max Havelaar*, que j'avais déjà traduit trente ans plus tôt.

OS – Quelle fut l'œuvre dont la traduction a été le défi le plus difficile pour vous et pourquoi ?

PN – Je citerai ma première et ma dernière traduction en date : *Le Pays d'origine* d'Eddy du Perron (1980) et *Max Havelaar* de Multatuli (2020). La première parce que je découvrais en même temps une œuvre et l'activité traduisante en elle-même. J'ai fait deux traductions successives du roman et j'y ai passé quatre ans. La seconde parce que je voulais recommencer une première traduction que j'avais faite en 1990-1991 et dont je n'étais pas satisfait. Ma traduction n'était pas (stylistiquement et sur le plan historique) à la hauteur de ce grand classique. Je me suis documenté pendant des mois, avant de tout traduire à nouveau, en essayant de mieux faire entendre les différentes voix des narrateurs de ce roman extrêmement novateur et de nettoyer la « patine » très XIX^e siècle qui masquait son actualité.

OS – Vous avez traduit un nombre impressionnant de récits et de romans mais aussi de la poésie. Traduisez-vous la poésie de la même manière que la prose ?

PN – Je suis de ceux qui pensent qu'il n'y a pas de différence de nature entre la traduction de prose littéraire et la traduction de poésie, mais seulement de degré de difficulté. Un poème, comme un texte de prose, a une syntaxe, développe un discours. L'attention aux allitérations, aux assonances, au rythme, la nécessité de rendre au plus près les métaphores et d'autres figures de style, sont aussi de rigueur face à la meilleure prose. S'ajoute en poésie la nécessité de compter les syllabes – même dans les vers libres de la poésie moderne et contemporaine, la seule que je m'autorise à traduire. Et ce qui est pour moi la principale difficulté : l'absence de contexte, qui augmente la polysémie du texte et rend les choix plus difficiles.

OS – En tant que traducteur, quelles relations entretenez-vous avec les auteurs contemporains que vous décidez de traduire ? Les connaissez-vous personnellement ?

PN – J'aime bien en effet établir un contact personnel avec les auteurs que je traduis. J'essaie d'ailleurs aussi d'obtenir ce contact avec les auteurs que je choisis pour ma collection, sans les traduire forcément moi-même. Tous les auteurs ne souhaitent pas un tel contact, mais je suis le plus souvent bien accueilli. Une relation de confiance est indispensable si l'on veut pouvoir poser des questions sur le texte et proposer des interprétations sans être jugé négativement.

OS – Il y a parfois de belles correspondances entre les écrivains et leurs traducteurs. Je pense par exemple à la correspondance de George Orwell avec René-Noël Rimbault, son premier traducteur français, ou à celle de Marguerite Yourcenar avec Lidia Storoni Mazzolani, la traductrice des

Mémoires d'Hadrien *en italien, et aussi aux dialogues de Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla. Entretenez-vous des correspondances avec certains des écrivains que vous traduisez ?*

PN – Oui. La plus longue correspondance, qui a commencé au début des années 1980 et se poursuit aujourd'hui par mail, je l'échange cependant avec un auteur avec qui je me suis lié d'amitié avant même de le traduire : Cees Nooteboom.

OS – *Avez-vous le projet de la publier un jour ?*

PN – Cela ne dépend pas de moi : la décision appartient entièrement à Cees Nooteboom, qui a entretenu toute sa vie des correspondances avec beaucoup de gens, et dans plusieurs langues. Nos échanges épistolaires ne sont qu'une petite province de ce grand ensemble.

OS – *Certains écrivains n'hésitent pas à s'auto-traduire ou à réécrire leurs traductions : il arrive parfois que d'étranges collaborations se mettent en place, comme lorsque Vladimir Nabokov réécrit les traductions de son traducteur, Peter Pertzoff. C'est un exemple un peu extrême mais vous arrive-t-il de participer à des traductions à deux plumes pour ainsi dire ? Je pense notamment à Cees Nooteboom qui est lui-même traducteur de l'anglais et de l'espagnol – du français aussi dans sa jeunesse – et avec qui vous avez développé une grande amitié. Discutez-vous ensemble des choix de traduction en français ?*

PN – Vous avez deviné : je fais lire mes traductions de prose ou de poésie à Cees Nooteboom. Sa réaction se borne généralement à quelques commentaires, mais il identifie immédiatement les passages où un problème s'est glissé et il peut suggérer parfois des solutions. Je ne parlerai cependant pas de « traductions à deux plumes ». Certains auteurs flamands connaissent très bien le français, mais à une exception près – que je ne nommerai pas – ils interviennent très peu dans la traduction de leur œuvre.

OS – *En France et en Europe, le traducteur est souvent un médiateur très peu médiatique quand il n'est pas un homme de l'ombre. Quand même, il semblerait que ces conditions d'exercice changent progressivement. Si certains traducteurs profitent comme jamais de la notoriété des auteurs qu'ils traduisent (je pense à Martin de Haan et Rokus Hofstede en particulier) et si certains écrivains mettent aussi volontiers en avant leur traducteur (sans aller jusqu'à William Faulkner qui reconnaissait à son traducteur français – Maurice-Edgar Coindreau – « la moitié de son prix Nobel »), de façon plus substantielle, la structuration des syndicats des métiers de la traduction – le travail de la SFT en France par exemple – permet de défendre un peu mieux les intérêts des traducteurs et de réguler le secteur. Comment considérez-vous cet anonymat relatif des traducteurs ?*

PN – Je pense que si on n'aime pas l'anonymat, il ne faut pas choisir cette activité, où l'on est forcément au service de quelque chose ou de quelqu'un d'autre. Le traducteur doit avoir les qualités d'un bon *butler*, comme dans les films de James Ivory (*The Remains of the Day*) ou

dans la série *Downton Abbey* : offrir un service impeccable sans se mettre en avant. Cela dit, je n'ai aucun reproche à adresser aux éditeurs pour qui j'ai travaillé, et je n'ai jamais eu à me plaindre d'un manque de reconnaissance de mon travail. Il existe aujourd'hui beaucoup de prix de traduction, aussi bien aux Pays-Bas qu'en France, et l'on ne peut que s'en réjouir. L'un des seuls points noirs subsistants et l'absence fréquente de mention du traducteur d'une œuvre dans la presse – je parle de la grande presse quotidienne, pas des revues ou des magazines littéraires.

OS – Au cours de ces vingt dernières années, quelles évolutions du métier de traducteur vous semblent les plus manifestes ? Pensez-vous que la situation professionnelle des traducteurs s'améliore ?

PN – Il me semble que cette situation n'a cessé de s'améliorer depuis l'époque où je suis entré dans la profession. Les contrats actuels me paraissent très respectueux des droits du traducteur. Il y a aussi une certaine uniformisation des conditions de ces contrats au sein de l'Union Européenne. Le niveau de rémunération des traducteurs littéraires reste un problème, mais il est très difficile d'y toucher sans porter atteinte au modèle économique de l'édition. L'activité de traduction littéraire dépend aujourd'hui très largement de subventions publiques (aux éditeurs ou directement aux traducteurs) dans la plupart des pays développés et il est malheureusement difficile d'imaginer que celles-ci puissent augmenter sensiblement.

Je vois deux menaces très différentes qui risquent de changer dans un avenir proche les conditions d'exercice de ce métier. La première vient du développement de l'intelligence artificielle. Les logiciels de traduction sont aujourd'hui si perfectionnés (je pense à DeepL) qu'ils sont utilisables – jusqu'à un certain point – même en traduction littéraire. Il reste bien sûr un travail d'« édition » ou de rédaction souvent considérable à faire, et il y aura sans doute toujours des textes rebelles à l'intelligence artificielle, mais on peut craindre qu'à moyen terme la profession de traducteur littéraire ne s'en trouve dévalorisée, le traducteur n'étant plus considéré (à tort) que comme un relecteur-correcteur.

L'autre menace est purement idéologique, mais elle est encore plus grave. Comme beaucoup de gens, j'ai été atterré par la polémique portant sur la traduction en néerlandais de la poésie d'Amanda Gorman, ou plus exactement sur la personnalité du traducteur ou de la traductrice. Comme l'a souligné André Markovits dans son excellente tribune du *Monde*, toute cette discussion méconnaît, et revient à nier la nature même de la traduction⁵. Traduire, c'est découvrir, déchiffrer et assimiler ce qui est étranger, ce qui n'est pas soi. Il se trouve que j'ai traduit (avec Isabelle Rosselin) les écrits d'Anne Frank et d'Etty Hillesum, deux victimes de la persécution nazie. Selon cette logique qui veut que pour savoir traduire il faille partager le sort et les expériences de l'auteur, j'aurais dû être femme, juive, naître à Middelburg en 1914 ou à Francfort en 1929, étudier le droit et la littérature russe à Amsterdam dans les années 1930, avoir des expériences mystiques, me cacher à l'adolescence entre 1942 et 1944, et bien

5. André Markowicz, « Personne n'a le droit de me dire ce que j'ai le droit de traduire ou pas », *Le Monde*, 11 mars 2021.

entendu mourir deux fois, à Auschwitz en 1943 et à Bergen-Belsen en 1945. Sans commentaire.

OS – Aux Pays-Bas, la professionnalisation de la traduction littéraire doit beaucoup aux bourses du Nederlands Letterenfonds [la Fondation néerlandaise des Lettres]. Avez-vous profité de ces ressources et jugez-vous favorablement l'action de cet institut ?

PN – Le Nederlands Letterenfonds fait – comme son prédécesseur le Nederlands Literair Productie- en Vertalingen Fonds, mais avec encore plus de succès – un travail remarquable. Il l'a encore prouvé depuis l'éclatement de la pandémie, en soutenant l'activité de traducteurs temporairement privés de commandes. Personnellement je n'ai jamais demandé de subvention sur projet parce que j'avais d'autres revenus, mais cette année, pour la première fois (à 71 ans), je reçois une petite bourse du Letterenfonds pour une traduction de poésie.

OS – Quel est le problème le plus difficile que vous ayez rencontré dans votre vie professionnelle de traducteur ?

PN – J'ai été un traducteur plutôt heureux. Mais si la traduction est l'activité que j'ai pratiquée le plus constamment dans ma vie professionnelle, elle a toujours été mon second métier. De ce fait, j'ai dû lutter pour trouver le temps de traduire et j'ai parfois perdu cette lutte. D'où des traductions remises dans certains cas avec beaucoup de retard, ou des commandes auxquelles j'ai dû renoncer, avec beaucoup de regret.

OS – Quels conseils donneriez-vous à un jeune traducteur ?

PN – Financièrement, de prévoir une activité annexe, même très modeste, à titre de « filet de sécurité ». D'adhérer à une association qui l'informerait de ses droits et devoirs et pourra le conseiller en cas de conflit. Pour sa formation intellectuelle, de saisir toutes les occasions offertes de suivre des ateliers de traduction ou des séminaires où il pourra confronter son expérience à celle de confrères. Et de ne pas forcément refuser une commande à première vue peu valorisante intellectuellement, car ce ne sont pas les moins formatrices.

Actes Sud

OS – En quoi consiste votre rôle de directeur de collection ?

PN – Je fais un double travail : je suis à la fois *scout* comme on dit dans le jargon de l'édition, c'est-à-dire que je repère des auteurs et des titres dont je suggère l'achat à l'éditeur ; à cette fin je rédige un rapport de lecture. Si le titre est acheté, je choisis le traducteur ou la traductrice, et accompagne ensuite tout le processus : je suis parfois la traduction chapitre par chapitre, mais de toute façon, lorsqu'elle est achevée, je relis le manuscrit en concertation avec le traducteur ou la traductrice, relis ensuite les épreuves et donne le bon à tirer. Je

participe le plus souvent à la rédaction d'un « argumentaire » destiné aux représentants de l'éditeur et aux libraires, co-écrit le texte de quatrième de couverture. Ensuite c'est le service de presse qui assure le lancement du livre. Mais si l'auteur fait une tournée de promotion en France ou participe à un festival, je suis souvent présent et autrefois, je faisais fréquemment dans ce cadre des interviews publiques d'auteurs. On me le demande beaucoup moins aujourd'hui.

Une précision : pour moi, l'élément le plus important de cette chaîne est l'accompagnement de la traduction et le contrôle de sa qualité. Tout en respectant la personnalité de chaque traducteur, je tiens à ce que les traductions paraissant sous le label « Lettres néerlandaises » soient aussi bonnes que possible. Étant retraité, j'ai la chance de pouvoir consacrer beaucoup de temps à ce « contrôle de qualité ».

OS – En tant qu'éditeur de la collection « Lettres néerlandaises », comment choisissez-vous les textes qui vont être traduits et publiés au sein de la collection ? Travaillez-vous essentiellement seul ou d'autres acteurs sont-ils impliqués dans les délibérations ?

PN – Pour le choix des textes, il y a de multiples canaux d'information : des publications officielles des organismes de promotion et de diffusion que sont le Nederlands Letterenfonds et son pendant flamand Flanders Literature ; la presse (généraliste) néerlandaise ou flamande ; les catalogues d'éditeurs et les informations directes que donnent leurs responsables de droits étrangers des éditeurs (mails, rencontres dans les salons du livre) ; les informations diffusées par des agents littéraires.

Voilà pour la théorie. Dans la pratique, je suis l'actualité en lisant un quotidien et deux ou trois magazines et en grappillant des critiques sur internet ; certains éditeurs m'envoient des PDF ou des exemplaires papier ; je m'informe en direct auprès de quelques auteurs avec qui j'ai une relation particulière ; je furete en librairie. Et surtout : je suis aveuglément mes impressions de lecture. C'est un choix totalement subjectif et à mon avis il n'y a pas d'autre façon de faire ce métier. J'ai tout au plus un préjugé favorable pour un nouveau livre d'un auteur que je publie depuis longtemps. Dans cette première étape, je suis seul. Mon rapport fait, je l'envoie à une « éditrice » qui, au siège d'Actes Sud à Arles, est ma correspondante permanente (et qui suivra avec moi le processus de production de la traduction). Cette éditrice transmet mon rapport à la direction (collégiale) d'Actes Sud et c'est exclusivement à ce niveau qu'est prise la décision d'acquiescer ou non un titre que j'aurai recommandé. Bien entendu, si une discussion s'engage, je peux aussi dialoguer directement avec la direction.

OS – Actes Sud abrite vingt-deux collections de « Lettres ». Travaillez-vous d'une quelconque façon avec les autres directeurs de collection d'Actes Sud ?

PN – Les collections d'Actes Sud sont soit thématiques, soit centrées sur une aire linguistique. Il peut m'arriver en effet de suggérer un titre pour une collection thématique (« Actes Noirs » pour un thriller ; une autre collection pour une dystopie ; « Actes Sud Papiers » pour un texte

de théâtre, la collection de poche « Babel », etc.). Dans ce cas, le texte est généralement pris en charge par un autre directeur de collection, mais je garde parfois la supervision de la traduction. J'ai contribué à créer une autre collection « linguistique », la collection « Lettres sud-africaines », qui est bilingue, anglais et afrikaans. Elle est dirigée par Georges Lory, un de mes plus vieux amis, et nous concoctons parfois des projets ensemble. Enfin, comme le volume de ma propre collection est limité (voir ci-après), je déverse parfois le trop-plein de mes « découvertes » chez des éditeurs qui sont des filiales à cent pour cent d'Actes Sud, tels Chambon (à Arles) ou Payot & Rivages (à Paris).

OS – Êtes-vous soumis à des contraintes spécifiques imposées par la direction d'Actes Sud ? Je pense en particulier aux objectifs économiques et aux discussions concernant les coûts de traduction.

PN – Je n'interviens pas dans la fixation du tarif qui sera proposé au traducteur – en ce sens, je n'ai pas de responsabilité financière. Mais j'ai parfaitement conscience de la faisabilité économique des projets et j'en tiens compte dans mes propositions. Je participe le cas échéant à la recherche de subventions, en France (CNL), aux Pays-Bas ou en Belgique flamande. La principale contrainte économique concerne le nombre de titres publiés chaque année : quatre au maximum, et ces dernières années plus souvent trois.

OS – Vous êtes à la fois traducteur et directeur de collection. Sauf indiscrétion, quant à la responsabilité de la direction de collection, bénéficiez-vous d'un contrat de travail salarié, êtes-vous rémunéré en honoraires ou en droits d'auteur-coauteur ?

PN – Je n'ai jamais été salarié d'Actes Sud ; j'en suis un collaborateur extérieur, rémunéré exclusivement en droits d'auteur. Je perçois sur les ventes de chaque titre publié dans ma collection un modeste pourcentage, comparable à celui d'un traducteur.

OS – Chez Actes Sud, êtes-vous impliqué dans les choix de commercialisation et de médiatisation des livres ?

PN – Oui et non : comme dit plus haut, je participe dans une certaine mesure au lancement des titres publiés dans ma collection. En revanche, certaines décisions importantes m'échappent : le volume du premier tirage, et la date de publication.

OS – Combien de titres la collection des lettres néerlandaises propose-t-elle ?

PN – Je n'ai plus en tête le nombre de titres publiés entre 1987 et 1992, durant ma première période en tant que directeur de collection. Depuis mon retour en 2002, j'évalue à soixante-dix environ le nombre de titres publiés. Tous ne sont malheureusement pas disponibles. C'est une collection majoritairement de fiction (mais avec quelques bons auteurs de non-fiction) et

presque exclusivement contemporaine. Autrefois les Néerlandais étaient surreprésentés par rapport aux Flamands, aujourd'hui, j'essaie d'équilibrer.

OS – Combien de traducteurs travaillent pour les « Lettres néerlandaises » ?

PN – Six traducteurs ou traductrices (dont moi-même) travaillent très régulièrement pour la collection, et cinq autres plus sporadiquement. Ce sont soit des Français (le plus souvent expatriés), soit des Belges. Personnellement, je me limite à trois auteurs : Cees Nooteboom, et dans une moindre mesure David Van Reybrouck ou Arnon Grunberg.

OS – Quels ont été les plus gros succès de la collection ?

PN – De façon inattendue, le plus gros succès de librairie de la collection est un livre de non-fiction : *Congo* de David Van Reybrouck. Des romancières comme Anna Enquist ou plus récemment Lize Spit ont aussi un public nombreux. Mais il n'y a pas de corrélation entre la notoriété d'un auteur traduit et le volume de vente de ses livres.

OS – Combien de traductions supervisez-vous par an, en moyenne ?

PN – Trois ou quatre. J'aurais d'ailleurs beaucoup de mal à faire plus.

OS – Malgré la diversité des auteurs, identifiez-vous des lignes de force ou des caractéristiques communes aux écrivains de littérature néerlandaise contemporaine ?

PN – Il m'est tout à fait impossible de répondre de façon synthétique à cette question. Il faut d'abord distinguer entre la littérature des Pays-Bas et celle de la Belgique flamande, qui ne procèdent pas de la même histoire culturelle et qui, pour une large part, n'ont pas les mêmes sources d'inspiration. Ensuite on ne peut pas parler de ce sujet sans perspective historique : il y a la littérature d'expression néerlandaise de l'après-guerre, qui est assez homogène jusque vers la fin des années 1970, et celle qui s'est développée depuis 1989, si l'on prend grossièrement comme césure culturelle la chute du mur. J'ai fait un travail de ce genre pour le *Dictionnaire des Lettres Européennes* que Routledge va publier en septembre de cette année.

OS – N'avez-vous pas été tenté de créer votre propre maison d'édition ?

PN – Tous les rêves sont permis mais, heureusement pour moi, je n'ai pas poursuivi cette chimère. Je n'ai ni la formation technique, ni la formation commerciale nécessaires à ce métier. J'ai commis bien des erreurs dans ma vie, mais celle-ci m'a été épargnée.

Pratique et théorie de la traduction : La traduction à l'œuvre

OS – Vous avez contribué à faire connaître en France les textes d'Etty Hillesum, d'Arnon Grunberg, de Harry Mulisch et de Cees Nooteboom. D'un auteur à l'autre, votre méthode de travail est-elle toujours la même ou varie-t-elle selon la forme et le contenu des textes à traduire ?

PN – Les méthodes de travail peuvent varier sans doute en fonction de beaucoup de facteurs : le genre de texte, le public ciblé, l'écriture de l'auteur... mais elles évoluent surtout du fait de l'expérience acquise par le traducteur. Il peut arriver qu'on traduise un même auteur de deux façons différentes, comme je l'ai fait pour Etty Hillesum : dans les années 1980 j'ai (sur instruction de l'éditeur) quelque peu « haussé » le registre stylistique de *Het verstoorde leven* [*Une vie bouleversée*] pour en accentuer l'aspect de réflexion philosophique et religieuse ; au contraire, vingt ans plus tard, en traduisant l'ensemble des *Nagelaten geschriften* [*Écrits*], j'ai cherché à restituer l'authenticité du journal intime et des lettres, avec leurs répétitions, leurs négligences, leurs inconséquences... Le but de la publication n'était plus le même, le statut d'auteur d'Etty Hillesum avait changé (elle n'avait plus à être « imposée » sur le marché français), son texte était devenu un document historique, etc.

OS – Dans un tout autre domaine, Ryōko Sekiguchi, la traductrice d'*In'ei raisan* de Tanizaki m'a récemment expliqué la même chose à propos de ce texte. En 1977, la traduction d'Éloge de l'ombre de René Sieffert a été un tour de force qui a imposé pour longtemps une image sublime du texte de Tanizaki alors que le texte original est à la fois drôle et prosaïque, sans prétention aucune – dimensions complètement occultées par Sieffert. Démonstrations faites de la qualité et de la légitimité du texte, il était temps selon elle de revenir à un texte plus ordinaire. D'où sa retraduction.

La traduction est « un acte d'une amoureuse collaboration » écrit Maurice-Edgar Coindreau dans ses *Mémoires d'un traducteur*⁶. Seriez-vous d'accord pour dire que comme toutes les histoires d'amour, la traduction commence par une sorte d'intuition ?

PN – La métaphore de l'amour est particulièrement sympathique, mais elle ne nous apprend pas grand-chose sur la réalité du travail de traduction. De même, je ne pense pas que l'intuition joue un grand rôle dans ce travail. Prenons le cas d'un roman de difficulté « moyenne » (même si c'est une notion difficile à définir). On peut dire que soixante-dix pour cent du texte ne pose pas de problème particulier. On est porté par le récit, le style, on applique les techniques que l'on a acquises. Les trente pour cent restants constituent des problèmes à résoudre, qui peuvent être d'ordre culturel (le plus souvent), narratologique, linguistique, etc. On doit alors choisir entre plusieurs hypothèses d'interprétation (que veut dire le texte ? sur quoi porte l'accent principal ?) et rechercher des formulations. Il s'agit d'un travail de recherche, où l'on vérifie des hypothèses et ne peut se contenter d'intuitions.

6. Maurice-Edgar Coindreau, *Mémoire d'un traducteur : entretiens avec Christian Giudicelli*, Paris, Gallimard, 1974.

OS – Selon votre expérience, quelles seraient les étapes d'une traduction réussie ? Menez-vous un travail de documentation préalable à la traduction ou abordez-vous directement les textes ?

PN – Je me garderai bien de formuler des règles générales pour la réussite d'une traduction. Il peut arriver que l'on ait besoin de se documenter au préalable, par exemple sur un sujet historique ou technique. Mais le plus souvent, on résout les difficultés au fur et à mesure : c'est en traduisant le texte que l'on découvre la réalité des problèmes qu'il pose, et que l'on peut se documenter de façon vraiment ciblée. Autrefois, on allait en bibliothèque, aujourd'hui on a le nez du matin au soir dans Wikipédia. On se cultive en travaillant : c'est ce qui rend la traduction si passionnante.

OS – Vous est-il déjà arrivé d'échouer à traduire ? D'abandonner une traduction ?

PN – On ne peut pas tout traduire, en effet, mais on ne rend pas « copie blanche » parce qu'on a « séché » sur le texte, les choses ne se passent pas comme cela. On n'accepte jamais une traduction dont on n'a pas mesuré (approximativement) la difficulté. Ce serait le meilleur moyen de ruiner sa réputation. Ce qui m'est arrivé, en revanche, c'est de renoncer à traduire un poème dans le cadre d'une anthologie, parce qu'il reposait sur un « tour de force » langagier pour lequel je ne parvenais pas à trouver d'équivalent, par exemple une distorsion grammaticale volontaire, mais reposant sur un ordre des mots non signifiant en français. On choisit alors un autre poème...

Ce qui est vrai, c'est que chaque traducteur doit avoir conscience de ses forces et de ses faiblesses. Après quelques expériences décevantes, j'ai laissé de côté la traduction de théâtre et de livres de jeunesse. En outre les traducteurs, comme les pots de yaourt, ont une date de péremption : à partir d'un certain âge, il y a des travaux qu'on doit laisser à d'autres. Je serais bien incapable de traduire un roman mettant en scène des jeunes Marocains d'Amsterdam-Ouest, parce que je ne connais pas leur langage, ni l'argot des banlieues françaises, et qu'il est trop tard pour moi aujourd'hui pour apprendre l'un ou l'autre.

OS – Au contraire, quelle est la traduction dont vous êtes le plus fier ?

PN – Je ne suis « fier » d'aucune traduction ; je suis généralement content lorsque je les termine et ensuite, il est très rare que je les relise.

OS – Le traducteur doit sans cesse interpréter le texte et l'auteur. Mais comment mener cette interprétation quand tant de possibilités s'ouvrent au traducteur ?

PN – Le traducteur ressemble au Dieu de Leibniz : il n'est pas libre de faire n'importe quoi, il doit choisir, entre une infinité de possibles, le moins mauvais. Comment faire ? Mais je crois avoir déjà répondu ci-dessus à propos de la formule de Maurice-Edgar Coindreau et de la

question suivante : on formule des hypothèses sur le texte, on les compare et on essaie de les « falsifier ». Ainsi s'opère le tri.

OS – Dans le cas d'une retraduction, étudiez-vous scrupuleusement les précédentes traductions ? L'appropriation d'un texte passe-t-elle par l'étude des interprétations précédentes ?

PN – Je n'ai été confronté à ce cas de figure que deux fois : à propos d'Anne Frank et de *Max Havelaar*. La tradition de traductions du néerlandais est récente, et encore lacunaire. Dans le cas du *Journal* d'Anne Frank, nous étions *obligés* de relire la première traduction, parce qu'elle devait être republiée avec un appareil critique⁷. Dans le cas de *Max Havelaar*, en effet, j'ai relu (en partie, non en totalité) quatre traductions françaises différentes, dont la mienne, et deux traductions anglaises. Dans le cas d'un texte classique comme celui-là, je ne conçois pas qu'on puisse le traduire sans avoir pris connaissance du travail de ses devanciers.

OS – Quand vous avez retraduit le Journal d'Anne Frank avec Isabelle Rosselin, quel a été votre rapport aux précédentes traductions ?

PN – La question du texte du journal d'Anne Frank est très complexe. Il en existe quatre versions : deux sont d'Anne elle-même (versions a et b, 1942-1944) ; les deux autres sont des anthologies, réalisées par Otto Frank et le premier éditeur néerlandais (version c, 1947), puis par la traductrice et écrivaine allemande Mirjam Pressler (version d, 1990) à la demande des ayants-droits de la famille Frank-Elias. Je ne peux pas répondre à votre question sans un long exposé sur ces différentes versions – Isabelle et moi avons traduit les versions a, b et d, et fait un travail critique sur la version c, traduite en français en 1950 par Suzanne Lombard et Tylia Caren (pseudonyme de T. Perlmutter). Permettez-moi de vous renvoyer à deux textes que j'ai publiés sur le sujet⁸. J'ai également évoqué ces questions lors d'un colloque (« *Getuigenis in vertaling* ») qui s'est tenu à l'université de Gand en décembre 2017⁹.

OS – Comment convaincre un éditeur de la nécessité d'une retraduction ?

PN – En étant très tenace...

OS – Comment considérez-vous cette idée que les traductions vieillissent ? Croyez-vous qu'il existe quelque chose comme « l'âge d'une traduction » ?

7. Anne Frank, *Les journaux d'Anne Frank, texte intégral*, en collaboration avec Isabelle Rosselin, Paris, Calmann-Lévy, 1989.

8. Philippe Noble, « Wat staat er eigenlijk in de tekst? Een vertaler en zijn onbehagen », *Filter*, vol. 20, n° 3, septembre 2013, p. 3-11 ; « Een winter met Anne », *Filter*, vol. 24, n° 2, juin 2017, p. 27-30.

9. Désirée Schyns, « Een schild van liefde. Gesprek met David Bellos, Daniel Cunin, Mireille Cohendy, Marianne Kaas en Philippe Noble », www.tijdschrift-filter.nl, 2018.

PN – Permettez-moi de répondre en citant un passage de ma préface à la nouvelle traduction de *Max Havelaar* : « Les grandes œuvres restent jeunes, mais leurs traductions vieillissent. Elles vieillissent parce qu'elles sont le produit d'une lecture de l'œuvre à un moment donné, et que trente ou quarante ans plus tard, dans des circonstances historiques différentes et un climat intellectuel nouveau, c'est un autre regard que nous posons sur le même texte et d'autres aspects que nous souhaitons mettre en valeur. Les grandes œuvres vivent parce que l'on revisite et remanie périodiquement leurs traductions, non dans le but de les « actualiser », mais dans l'espoir – qui s'avère toujours vain – d'en explorer toutes les facettes, d'en extraire enfin toutes les significations. C'est notre admiration pour l'œuvre et notre devoir vis-à-vis de son rayonnement qui s'expriment à travers ces incessantes révisions. Or ce devoir s'impose à tout traducteur, même et surtout s'il se trouve être l'auteur de la dernière version en date.

OS – Votre confrère Martin de Haan a proposé une seconde version de sa première traduction de L'Identité de Milan Kundera, idem avec les Particules élémentaires de Michel Houellebecq. Vous-même avez retraduit Max Havelaar. N'est-ce pas une expérience très étrange de mesurer comme un trajet accompli en tant que traducteur ?

PN – La langue d'une traduction ne peut évidemment résister au temps : elle porte forcément la marque de son époque. Mais même à travers une écriture qui a vieilli, on peut sentir l'intelligence d'une approche du texte et l'élégance ou l'inventivité d'une traduction. Quand on constate une amélioration, c'est une expérience rassurante ; mais on remarque parfois aussi que, malgré tous ses efforts, on « retombe » sans l'avoir voulu sur la même formulation que trente ans plus tôt. Parfois aussi, on est mal inspiré, et si on se relit un jour, on trouvera peut-être que la première version était meilleure. Moralité : relire le moins possible ses propres traductions.

OS – La traduction, comme l'écriture et même d'une certaine façon la lecture, engage un rapport physique : page après page, le temps passé à lire, le temps passé à relire, à interpréter la pensée et l'écriture de l'auteur, à traduire, à se corriger – la disponibilité même que ces opérations impliquent – fatigue le corps du traducteur. Reconnaissez-vous cet effort physique ou avez-vous un rapport plus strictement intellectuel à la traduction ?

PN – Tout travail intellectuel fatigue physiquement. En plus, traduire fait grossir : on ne bouge pas assez.

OS – C'est une question à la fois bête et compliquée comme toutes les questions sans nuance mais quelle serait votre définition de la traduction ?

PN – Vous me demandez un peu d'inventer la roue, mais bon, allons-y, toute honte bue et en deux ou trois axiomes :

1. La traduction est d'abord une lecture très attentive du texte, avec tous les instruments d'exégèse dont le traducteur peut disposer.
2. C'est une lecture analytique, mais aussi pragmatique : il ne s'agit pas de suivre toutes les pistes intellectuelles possibles, il faut choisir une interprétation.
3. Ensuite le traducteur rend compte de sa lecture, il fait en quelque sorte un « commentaire de texte » écrit, comme au lycée. Mais c'est un commentaire d'un genre assez particulier :
a) il a lieu dans une autre langue et b) il doit ressembler le plus possible au texte commenté, avoir le même sens ou un sens très proche et essayer dans sa forme de ne pas être plus long. Ce qui ne réussit jamais.

OS – Quand on parle des cas d'école de la traduction, on ne peut pas ne pas penser à The Waves de Virginia Woolf traduit par Yourcenar. Les vagues est plein d'erreurs objectives de traduction mais en même temps c'est une traduction remarquable – remarquable et effrayante – parce que Yourcenar refait l'œuvre et la revendique comme sienne. C'est un autre texte ou alors, d'une certaine façon, elle traduit un texte qui lui appartient. C'est un étrange pacte. Avez-vous déjà expérimenté ce rapport singulier au texte source ?

PN – Je ne connaissais même pas l'existence de cette traduction qui, si je comprends bien, est plutôt une imitation ou une adaptation. Je m'en voudrais de « m'approprier » un texte source. Il ne m'appartient pas ! Ce serait du vol ! Mais je n'ai jamais ressenti la moindre tentative en ce sens : je ne suis pas écrivain, je n'ai pas d'œuvre personnelle à laquelle j'annexerais une traduction.

OS – C'est un peu étrange de diviser ainsi les choses et ça n'aide sans doute pas beaucoup à comprendre les enjeux, mais la traduction a souvent été présentée selon l'alternative suivante : ou elle est un acte de fidélité (le respect d'un texte source) ou elle est un acte d'écriture à part entière motivé par la considération d'une culture cible. Que pensez-vous de ce débat ? Comment vivez-vous la traduction ? Dans votre travail, traduire n'est-il qu'une façon de lire ou bien est-ce un autre geste ?

PN – Je ne saisis pas très bien le sens de l'opposition entre « acte de fidélité » et « acte d'écriture à part entière ». Je ne vois pas en quoi la considération de la culture cible – pour laquelle le traducteur écrit, et dont il fait généralement partie lui-même – est en contradiction avec la « fidélité », un concept qu'on prend généralement bien soin de ne pas définir, d'ailleurs. Je ne réfléchis pas du tout à la traduction selon ces catégories qui, pour moi, sont des impasses. De mon point de vue, la traduction est une transaction, une sorte de négociation diplomatique, c'est-à-dire un compromis, entre la notion du texte source qu'a le traducteur (sa « lecture » du texte, qui n'est pas une lecture infaillible, mais qui a au moins l'ambition d'être « fidèle ») et ce qu'il croit pouvoir être transmis à la culture d'accueil. Sans public cible (« skopos »), la traduction n'a plus de raison d'être, il est donc normal qu'elle s'y adapte. Mais tout compromis

est par nature imparfait, et révisable lors d'une prochaine négociation. C'est vrai aussi de la traduction.

Théorie de la traduction, philosophie du langage

OS – Walter Benjamin parlait de la tâche du traducteur comme d'une mission impossible, un désir de possession de la langue qui échappe ; Corinne Atlan a cette très belle image quand elle évoque une sorte de nage entre deux rives ou, dans les airs, comme une expérience de funambulisme¹⁰. Quelle image vous vient à l'esprit pour parler du métier de traducteur ?

PN – J'ai lu l'essai de Benjamin (pas en allemand, mais dans la traduction néerlandaise d'Henri Bloemen¹¹) et j'ai même assisté à une conférence d'Arnon Grunberg où celui-ci commentait le texte allemand. Mais je dois avouer que je n'ai toujours pas compris ce qu'est exactement, selon Benjamin, « le devoir » ou « la mission » du traducteur. Je pense aussi que le texte de Benjamin est une contribution à la philosophie du langage, pas un manuel pratique à l'usage des traducteurs. Quant à cette façon de toujours parler de la traduction par métaphores, je crois qu'elle ne fait que nous éloigner du sujet. Je vous ai donné ci-dessus mon image, peu reluisante, j'en conviens : un compromis entre deux nations qui veulent trouver un terrain d'entente, ou entre des partenaires sociaux pour éviter une grève.

OS – Deux représentations de la traduction s'affrontent parfois : l'une qui ferait de la traduction un simple accompagnement au service du texte source et l'autre qui accorderait un statut plus privilégié au texte traduit en lui reconnaissant une certaine autonomie – une œuvre seconde mais pas secondaire. Comprenez-vous cette revendication ?

PN – Non, non, pas du tout ! Le traducteur est un technicien du texte, en ce sens il maîtrise l'écriture, mais il n'est pas un auteur et n'a pas vocation à l'être. Je ne sais pas pourquoi tant de traducteurs veulent s'arroger ce statut. Je suis de l'avis de Gerrit Komrij (1944-2012), poète, essayiste et grand traducteur, de Shakespeare notamment. Il faisait remarquer que, par définition, l'auteur est un créateur libre, il a littéralement *inventé* l'œuvre. Le mot auteur, qui implique la « paternité », doit lui être réservé. Comme le prouvent les analyses d'ADN, il ne peut pas y avoir deux pères à la fois, l'un des deux est forcément un imposteur. Le travail d'invention, sans lequel l'œuvre n'existerait pas, le traducteur n'a plus à le faire. Lui, il a un rôle d'analyse, de transmission, de transposition, d'explicitation et de reformulation, et c'est un très beau rôle, mais il n'est pas libre de créer. Traduire c'est, comme l'ont dit les traductologues allemandes Gabriele Leupoldt et Katharina Raabe, « in Ketten tanzen », danser dans

10. Florence Noiville, « Corinne Atlan : "Traduire est un art de funambule" », *Le Monde*, 26 juin 2019.

11. Walter Benjamin, « De opgave van de vertaler », trad. Henri Bloemen, dans Ton Naaijken, Cees Koster, Henri Bloemen et Caroline Meijer (dir.), *Denken over vertalen – Tekstboek vertaalwetenschap*, Nijmegen, Vantilt, 2004, p. 59-67 [« Die Aufgabe des Übersetzers », 1921].

les chaînes¹². Quant aux concepts parfois avancés de « co-auteur », « auteur second » ou « secondaire », leur définition varie d'un théoricien à l'autre et ils ne font que nous égarer. Non, le traducteur est un *chercheur* d'un genre particulier. C'est là sa noblesse, et l'intérêt intellectuel de son métier. Mais personne ne le dit jamais.

OS – *Quel est votre rapport avec les théories (critiques, philosophiques) de la traduction ? Lisez-vous les essais consacrés aux théories de la traduction ? Produisez-vous vous-même de la théorie ? Menez-vous vos traductions selon une théorie critique préalable ? Ou bien pratique et théorie sont-elles, en quelque sorte, sans rapport ?*

PN – De ce qui précède, vous pouvez conclure que la théorie m'intéresse, que je lis des articles de réflexion sur la traduction et qu'il m'arrive même d'en commettre moi-même. Mais je suis surtout intéressé par des études de cas, par une théorie fondée sur l'analyse de difficultés concrètes de traduction. Je ne suis pas philosophe et je ne crois pas que la traduction relève de la philosophie du langage. Je ne connais d'ailleurs pas de traducteur qui applique ou décline à la lettre une théorie préétablie lorsqu'il traduit. Antoine Berman traducteur ne respectait pas les préceptes d'Antoine Berman théoricien. Mais bien entendu, cela ne prouve pas du tout que théorie et pratique soient sans rapport, je pense même le contraire. La théorie nous aide à penser l'acte traduisant, mais, contrairement à une idée reçue, elle ne nous procure aucune recette de traduction.

L'Europe des langues

OS – *« La langue de l'Europe, c'est la traduction », écrivait Umberto Eco. Vous sentez-vous européen en ce sens ?*

PN – Je me sens tout à fait européen, et pas seulement en ce sens !

OS – *Dans Éloge de la traduction, Barbara Cassin voit dans la traduction un outil pour éduquer à la citoyenneté¹³. L'exercice de la traduction, contrairement à l'usage du globish qui n'est pas une langue à proprement parler, obligerait à produire du commun et donc une forme d'engagement politique sinon de citoyenneté. Reconnaissez-vous à la traduction cette ambition ou cette responsabilité ?*

PN – C'est une très belle idée, mais n'en demandons pas trop à la traduction : avant d'éduquer le citoyen ou de sauver la démocratie libérale face aux totalitarismes, elle a d'abord une mission, une seule à mon avis : assurer la transmission des formes et des idées grâce à une honnêteté intellectuelle présentant aussi peu de failles que possible.

12. Gabriele Leupoldt et Katharina Raabe, *In Ketten tanzen*, Göttingen, Wallstein, 2008.

13. Barbara Cassin, *Éloge de la traduction – Compliquer l'universel*, Paris, Fayard, 2016.

Bibliographie de Philippe Noble

Traductions littéraires

1. de l'anglais :

RENDELL Ruth, *Un enfant pour un autre [The Tree of Hands]*, Paris, Calmann-Lévy, 1986.

— *La demoiselle d'honneur [The Bridesmaid]*, Paris, Calmann-Lévy, 1991 (sous le pseudonyme de Pierre-Guillaume Lebon, en collaboration avec Willem van den Brul et Pierre Guglielmina).

2. de l'allemand :

SCHOLL Hans, HUBER Wolfgang, e.a., *Les tracts de la Rose Blanche [Die Flugblätter der Weißen Rose]*, Munich, Institut français/Weisse Rose Stiftung, 2013.

3. du néerlandais :

APPEL Karel A., *Océan blessé, écrits sur l'art et poésie*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

BERNLEF J., *Chimères [Hersenschimmen]*, roman, Paris, Calmann-Lévy, 1988.

— *Secret public [Publiek geheim]*, roman, Paris, Calmann-Lévy, 1990.

— FRANK Anne, *Les journaux d'Anne Frank [De dagboeken van Anne Frank]*, RIOD-uitgave, 1986], texte intégral, Paris, Calmann-Lévy, 1989 (en collaboration avec Isabelle Rosselin). Extraits repris dans *Le Journal d'Anne Frank*, nouvelle édition établie par Mirjam Pressler, Paris, Calmann-Lévy, 1991.

— *L'intégrale [Verzameld werk]*, Paris, Calmann-Lévy 2017 (en collaboration avec Isabelle Rosselin).

GRUNBERG Arnon, *Tout cru [Huid en haar]*, roman, Arles, Actes Sud 2015 (en collaboration avec Isabelle Rosselin).

— *Des bons gars [Goede mannen]*, roman, Arles, Actes Sud, à paraître octobre 2021 (en collaboration avec Isabelle Rosselin).

HAMMACHER Abraham M., *Être la montagne [Het geheim van het berg-zijn]*, essais, Paris, Le Cercle d'Art, 2003.

HERTMANS Stefan, *Anthologie de son œuvre poétique [Muziek voor de overtocht ; De val van vrije dagen ; Onder een koperen hemel]*, Paris, Gallimard, à paraître 2022.

HERZBERG Judith, *Les Mariages de Lea [Leedvermaak]*, théâtre, Manage, Éditions Lansman, 1997.

HILLESUM Ety, *Une Vie bouleversée [Het verstoorde leven]*, journal et lettres (extraits), Paris, Seuil 1985.

— *Lettres de Westerbork [Het denkende hart van de barak]*, Paris, Seuil, 1988.

— *Écrits 1941-1943 [Nagelaten geschriften]*, journaux et lettres, texte intégral, Paris, Seuil, 2008 (en collaboration avec Isabelle Rosselin).

JONG Oek de, *Robes d'été flottant au vent [Opwaaiende zomerjurken]*, roman, Paris, Gallimard, 2014.

MULISCH Harry, *L'Attentat [De aanslag]*, roman, Paris, Calmann-Lévy, 1984.

— *Noces de pierre [Het stenen bruidsbed]*, roman, Paris, Calmann-Lévy, 1985.

— *Deux femmes [Twee vrouwen]*, roman, Arles, Actes Sud, 1986.

— *La Découverte du ciel [De ontdekking van de hemel]*, roman, Paris, Gallimard, 1999 (en collaboration avec Isabelle Rosselin).

MULTATULI (E. Douwes Dekker), *Max Havelaar*, roman, Arles, Actes Sud, « Babel », 1991 ; nouvelle traduction préfacée et annotée chez Actes Sud en 2020.

MÜNNINGHOFF Alexander, *L'Héritier du nom [De stamhouder]*, Paris, Payot & Rivages, 2018.

NOOTEBOOM Cees, *Rituels [Rituelen]*, roman, Paris, Calmann-Lévy, 1985.

— *Mokusei*, nouvelle, Arles, Actes Sud, 1987.

— *Dans les Montagnes des Pays-Bas [In de bergen van Nederland]*, roman, Paris, Calmann-Lévy, 1988.

— *Le Chant de l'être et du paraître [Een lied van schijn en wezen]*, roman, Arles, Actes Sud, 1988 (en collaboration avec Anne Wyvekens).

— *Le Bouddha derrière la palissade [De Boeddha achter de schutting]*, récit de voyage, Arles, Actes Sud, 1989.

— *Une Année allemande (Chroniques berlinoises) [Berlijnse notities]*, Arles, Actes Sud, 1990.

- *L'histoire suivante [Het volgende verhaal]*, roman, Arles, Actes Sud, 1991 (en collaboration avec un groupe d'étudiants).
- *Philippe et les autres [Philip en de anderen]*, roman, Paris, Calmann-Lévy, 1992.
- *Autoportrait d'un autre [Zelfportret van een ander]*, poèmes en prose, Arles, Actes Sud, 1993.
- *L'enlèvement d'Europe [De ontvoering van Europa]*, essais, Paris, Calmann-Lévy, 1994 (en collaboration avec Isabelle Rosselin).
- *Le Jour des morts [Allerzielen]*, roman, Arles, Actes Sud, 2001.
- *Hôtel nomade [Nootbooms Hotel]*, récits et essais, Arles, Actes Sud, 2003.
- *Le Labyrinthe du pèlerin [De omweg naar Santiago]*, nouvelle édition augmentée, Arles, Actes Sud, 2005 (en collaboration avec Anne-Marie de Both).
- *Perdu le paradis [Paradijs verloren]*, roman, Arles, Actes Sud, 2006.
- *Un Art du voyage*, récits et essais, Arles, Actes Sud, 2006.
- *Pluie rouge [Rode regen]*, récits, Arles, Actes Sud, 2008.
- *La Nuit viennent les renards [’s Nachts komen de vossen]*, nouvelles, Arles, Actes Sud, 2011.
- *Zurbaran*, Paris, Hazan, 2011.
- *Lettres à Poséidon [Brieven aan Poseidon]*, récits et essais, Arles, Actes Sud, 2013.
- *J'avais bien mille vies et je n'en ai pris qu'une ! [Zielsverhuizing vindt niet na, maar tijdens het leven plaats]*, anthologie thématique prose, Arles, Actes Sud, 2016.
- *Le visage de l'œil*, anthologie de poésie, Arles, Actes Sud, 2016.
- *Un sombre pressentiment [Een duister voorgevoel]*, essai sur Jérôme Bosch, Paris, Phébus (groupe Libella), 2016.
- *533. Le Livre des Jours [533: een dagenboek]*, Arles, Actes Sud, 2019.
- *Venise. Le lion, la vielle et l'eau [Venetië-de leeuw, de stad en het water]*, récits, Arles, Actes Sud, 2020.
- *L'œil du moine, suivi d'Adieu [Monniksoog et Afscheid]*, poésie, à paraître novembre 2021.
- OBERSKI Jona, *Années d'enfance [Kinderjaren]*, mémoires, Paris, Mercure de France, 1982.
- PEETERS Hagar, *Malva*, roman, Arles, Actes Sud, 2019 (en collaboration avec Sandrine Maufroy).
- PERRON Eddy du, *Le Pays d'origine [Het land van herkomst]*, roman, Paris, Gallimard, 1980.
- THOMESE Frans, *L'Enfant ombre [Schaduwkind]*, récit, Arles, Actes Sud, 2004.
- TIMMERMANS Frans, *Fraternité [Broederschap]*, essai, Paris, Philippe Rey éditions, 2016.
- VAN HEE Miriam, *La cueillette des mûres suivie d'Étranger [De bramenpluk ; Buitenland]*, poésie, Paris, Le Castor Astral, 2006.
- *Entre bord et quai [Als werden we ergens ontboden]*, poésie, à paraître en 2022.
- VAN REYBROUCK David, *Contre les élections [Tegen verkiezingen]*, essai, Actes Sud, « Babel », 2014 (en collaboration avec Isabelle Rosselin).
- *Zinc [Zink]*, essai, Arles, Actes Sud, 2016.
- *Revolusi*, essai, Arles, Actes Sud, à paraître septembre 2022 (en collaboration avec Isabelle Rosselin).
- WINTER Leon de, *La faim de Hoffman [Hoffmans honger]*, roman, Paris, Seuil, 1995 (en collaboration avec Daniel Cunin).
- *Sionoco*, roman, Paris, Seuil, 2002.

4. du français en néerlandais :

- PROUST Marcel, *In de schaduw van meisjes in bloei [À l'ombre des jeunes filles en fleurs]*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2018 (en collaboration avec Désirée Schyns).
- *Les soixante-quinze feuillets*, Amsterdam, De Bezige Bij, à paraître novembre 2022 en collaboration avec Désirée Schyns, Jan Pieter van der Sterre et Reintje Ghoos).

Autres publications (sélection d'articles)

1. en français :

- « Néerlandais et Français : le grand malentendu ? Une approche culturelle. », *Septentrion*, n° 1, 1998, p. 3-10.
- « Les Belles Étrangères Belgique : le tour de France de huit Flamands », *Septentrion*, n° 3, 1999, p. 34-39.
- « Le texte d'Etty Hillesum, de l'original à la traduction : un cheminement singulier », *Revue française de linguistique appliquée*, n° 2, 2003.
- « Malraux et Du Perron, les intellectuels et la rive gauche », *Présence d'André Malraux, Cahiers de l'Association Amitiés Internationales André Malraux*, n° 7, 2008, p. 11-19.
- « La littérature d'expression néerlandaise en traduction française : trois décennies à vol d'oiseau », *Septentrion*, n° 3, 2008, p. 3-10.
- « Les Écrits bouleversants d'Etty Hillesum », *Septentrion*, n° 4, 2008, p. 31-37.
- « Max Havelaar, un roman contemporain ? », *Septentrion*, n° 4, 2010, p. 30-33.
- « Enseigner le néerlandais dans les universités françaises à l'horizon 2020 », *Septentrion*, n° 2, 2014, p. 41-46.
- « Poète du monde, poète du lire. Cees Nooteboom, soixante ans de poésie », *Septentrion*, n° 2, 2015, p. 9-22 (avec choix de poèmes traduits).

2. en néerlandais :

- « Over kletsoppen, ministers van staat en kabinetsformaties. Cultuurverschillen in de Franse vertaling van *De ontdekking van de hemel* », *Filter*, vol. 7, n° 4, 2000, p. 7-18.
- « Ontwikkeling van een vertaler » (discours prononcé lors de la remise du Prix Hiéronymus, 27 octobre 2001), *Filter*, vol. 9, n° 1, 2002, p. 75-79.
- « De dagboeken en brieven van Etty Hillesum in Franse vertaling. Het dubbele filter », *Filter*, vol. 9, n° 3, 2002, p. 37-47.
- « De encensering van het vreemde. Taal en cultuur in *Allerzielen* van Cees Nooteboom », *Filter*, vol. 10, n° 4, 2003, p. 25-34.
- « Overpeinzingen van een nomadische migrant », *Nederlands buitengaats: een taalreunie*, Actes du colloque organisé par la Stichting Koninklijk Paleis, Amsterdam, 2006, p. 75-82.
- « Neerlandofonie. Pleidooi voor een transnationale en transcontinentale taal », en collaboration avec Désirée Schyns, *Ons Erfdeel*, n° 2, 2008, p. 98-107.
- « De receptie van Arnon Grunberg in Frankrijk en de Franstalige wereld, 1999-2012 », www.tijdschrift-filter.nl, 2012.
- « Wat staat er eigenlijk in de tekst ? Een vertaler en zijn onbehagen. », *Filter*, vol. 20, n° 3, 2013, p. 3-11.
- « 7 columns », *Filter*, années 2017-2018.
- « Denken over poëzie en vertalen. De dichter Cees Nooteboom in vertaling », rédaction en collaboration avec Désirée Schyns, *Lage Landen Studies*, n° 9, Gent, Academia Press, 2018.
- « Hoe komt een Nederlandstalig boek bij Franstalige lezers terecht? », *Lage Landen Studies*, n° 10, Gent, Academia Press, 2018, p. 157-173.
- « Hoe bronteksten lezen », dans Lieven D'hulst et Chris Van de Poel (dir.) *Alles verandert altijd. Perspectieven op literair vertalen*, Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2019.
- « Een flirt met DeepL, of een riskante relatie », dans Ewout van der Knaap et Cees Koster (dir.), *Teksten in beweging. Over vertaling, vertalers en literatuur*, Nijmegen, Vantilt, 2019.
- « Het genot van de speurtocht », *Filter*, vol. 26, n° 2, 2019.
- « Een blauwe bui geselt het Grote Meer », *Filter*, vol. 27, n° 3, 2020.

« Il faut traduire le style, pas les mots » Entretien avec Martin de Haan

MINGUS NIESTEN et MARC SMEETS, Université Radboud de Nimègue

Résumé

Critique littéraire, écrivain, essayiste, photographe, Martin de Haan est aussi, et avant tout, ambassadeur de la traduction littéraire. Tout au long de sa carrière, il n'a cessé de souligner le rôle essentiel du traducteur qui, selon lui, a longtemps été négligé par la politique culturelle et éditoriale. Il a traduit une quarantaine d'ouvrages de littérature française en néerlandais. Figurent dans sa bibliographie, outre la traduction quasiment intégrale de l'œuvre de Michel Houellebecq et de Milan Kundera (de sa période française, s'entend), les noms d'entre autres Pierre Choderlos de Laclos, Benjamin Constant, Vivant Denon, Denis Diderot, Jean Échenoz, Marcel Proust et Joris-Karl Huysmans. C'est dire que les classiques français sont dans le collimateur de ce lauréat du prix Elly Jaffé 2018 (prix triennal de la meilleure traduction en néerlandais d'une œuvre francophone).

Mingus Niesten et Marc Smeets (MN et MS)¹ – Il existe plusieurs raisons de retraduire une œuvre classique. Laquelle est la plus importante pour vous ?

Martin de Haan (MdH) – Le choix personnel. Je me pose toujours la question de savoir si je ressens moi-même la nécessité de traduire tel ou tel texte. Le besoin du lecteur néerlandais ne m'intéresse pas vraiment. Je commence uniquement une traduction quand j'ai vraiment envie de la faire. Sinon ça ne marche pas pour moi. Même chose pour la retraduction : certaines œuvres classiques me sont tellement chères que j'ai envie de les traduire. Le côté pratique arrive plus tard : voir s'il en existe d'autres traductions, évaluer leur qualité et partir à la recherche d'un éditeur qui soit intéressé à publier l'œuvre.

MN et MS – Vous n'avez jamais été contacté par un éditeur pour traduire ou retraduire tel ou tel classique français alors ?

MdH – Si. C'était à l'époque où j'étais en train de traduire, avec Rokus Hofstede et Jan Pieter van der Sterre, le *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust. La maison d'édition De Bezige Bij nous avait contactés pour nous demander si après *Contre Sainte-Beuve* nous ne voulions pas continuer avec *La Recherche*. Ce qui était vraiment intrigant, car Thérèse Cornips avait déjà traduit presque toute la *Recherche* chez De Bezige Bij.

1. L'interview en visio-conférence a eu lieu en néerlandais le 25 février 2021. Nous avons traduit tous les propos.

MN et MS – *Le même éditeur vous a donc contactés ?*

MdH – Oui, vous avez là un *scoop*. Ça fait environ quinze ans, donc je peux le dire maintenant. C'est bizarre, n'est-ce pas, qu'une maison d'édition veuille avoir une traduction « rivale » à côté d'une traduction existante d'*À la recherche du temps perdu*. Trouvait-on la traduction de Cornips trop « vieillie » et voulait-on avoir autre chose ? Ou avoir deux traductions qui co-existent ? Je l'ignore. Et puis ce n'était pas logique non plus. On travaillait pour un autre éditeur². Donc si on acceptait, ce serait pour cette maison-là qu'on traduirait l'intégralité de *La Recherche*. Mais pour le reste, je n'ai jamais été sollicité pour traduire les classiques, c'était toujours un choix personnel.

MN et MS – *Vous avez utilisé le verbe « vieillir ». Croyez-vous qu'il existe quelque chose comme l'âge d'une traduction ?*

MdH – En fait, un constat comme « traduction vieillie » provient des présuppositions du public. Si celui-ci trouve qu'une traduction doit être une chose « invisible », alors là on pourrait dire qu'elle a une « date de péremption », parce que la langue néerlandaise change. Le lecteur pourrait alors se dire : tiens, le néerlandais dans ce livre ne correspond pas au mien. Mais l'œuvre originale n'est pas affectée de la même manière. Elle vieillit aussi, mais on l'accepte plus facilement quand il s'agit d'un texte littéraire de haute qualité. L'idée que seulement les traductions vieillissent et non les œuvres originales me paraît absurde, mais compréhensible en termes d'attente du lecteur. En fait, on devrait changer cette attente. Je crois que les raisons qu'on donne pour dire qu'une traduction vieillit sont souvent incorrectes... Et puis, ce qui joue ici aussi, ce sont les modes, les approches de traduction. Prenons l'exemple de ma retraduction des *Liaisons dangereuses* de Laclos. Ce roman épistolier a été publié pour la première fois en néerlandais en 1954 par Adrien Morriën. Je qualifierais son approche d'un peu « bavarde » ; sa traduction a gonflé dans tous les sens. C'est peut-être lié au fait qu'il a traduit *Les Liaisons* en quatre mois. Moi ça m'a pris deux ans. Quand on n'a que quatre mois, on va sûrement plus vite, et en plus, j'avais un ordinateur, lui il n'avait que la machine à écrire. Il ne pouvait pas facilement modifier son texte. Donc les outils ne sont plus les mêmes non plus.

MN et MS – *Pourriez-vous dire un peu plus sur les raisons que vous avez eues de retraduire Les Liaisons dangereuses ?*

MdH – J'avais vraiment envie de traduire ce classique car il était très proche de mes traductions de *Jacques le fataliste et son maître* de Denis Diderot et *Point de lendemain* de Vivant Denon. Ce dernier, considéré comme un des textes libertins les plus importants, je l'ai traduit en collaboration avec Rokus Hofstede. Donc logiquement, le troisième de cette « série » devrait être *Les Liaisons dangereuses*. Par ailleurs, ce livre m'a fait une grande impression

2. *Contre Sainte-Beuve* a été publié par Athenaeum – Polak & Van Gennep.

quand je l'ai lu pendant mes études. En le lisant, on ne dirait pas que ce livre date du XVIII^e siècle. La langue a changé, c'est sûr, mais pas énormément. Donc, comme c'était un souhait de longue date, j'avais proposé à Athenaeum en 2004 de traduire *Les Liaisons dangereuses*. L'éditeur m'a répondu que le livre avait déjà été promis à Theo Kars. Pourtant, celui-ci tardait à réaliser sa traduction. Un jour, j'étais dans une maison de traducteurs en Suisse et en plein milieu de la nuit, je crois qu'il était deux ou trois heures du matin, et je me suis dit : tiens, je veux vraiment traduire ce livre. Puis, j'ai écrit un mail à mon éditeur De Arbeiderspers³. Cinq minutes plus tard, j'ai reçu une réponse positive. Vous voyez comment les coïncidences sont importantes.

MN et MS – Comment traduisez-vous une œuvre qui a déjà été traduite, en l'occurrence Les Liaisons dangereuses ?

MdH – Dans ce cas-ci, c'était marrant. Au début, je ne voulais pas être influencé par les traductions existantes. On veut créer son propre texte et en plus, il est interdit de reprendre des parties d'un texte d'autrui, c'est protégé par le droit d'auteur. J'ai traduit une partie des *Liaisons*, avant de me dire : je vais faire l'inverse. J'ai donc pris un fragment traduit que j'ai copié dans mon document. Je voulais travailler dans ce fragment tout en me disant : je vais tout changer, rien ne peut subsister de l'ancien texte. Alors ça devient une sorte de palimpseste. Enfin, si on compare ces deux approches, on ne voit pas de différences, c'est bizarre. Ça mène au même résultat parce qu'on sait que c'est son texte à soi. L'avantage de lire les traductions existantes, c'est qu'on peut s'y opposer, qu'on peut éviter certains choix. Morriën par exemple avait traduit « libertin » par « losbol » [mot qui va dans le sens de « fêtard »]. Le dictionnaire *Van Dale* signale en effet cette connotation, mais pour dire que Valmont est un « losbol », là on dépasse complètement la notion de libertinage. C'est un dogme, séduire les gens pour les faire chuter. Donc le mot « losbol » est complètement à côté de la plaque. Il suggère plutôt une sorte de frivolité. Lorsqu'on rencontre un tel choix dans la traduction de l'autre, on peut être conforté dans son opinion que ce n'est pas du tout le bon mot. Même chose pour les paraphrases, quand, au lieu de dix mots, le traducteur en a eu besoin de cinquante. Ça renforce chez moi la volonté de le faire aussi en dix mots.

MN et MS – Vous n'avez pas eu recours à l'autre traduction qui a paru en 1966 ?

MdH – Si, mais elle a un autre problème. La traductrice [Renée de Jong-Belinfante] s'est sans doute dit : la traduction de Morriën est beaucoup trop libre, il paraphrase, enjolive les choses, moi je vais faire l'inverse. Elle suit assez rigide la phrase française, et quand on lit le texte, on voit que c'est presque une traduction mot à mot de l'original français. Illisible. Elle n'a pas vu que c'est le style qui porte le roman. Il y a tant de personnages avec leur propre

3. De Arbeiderspers est aussi l'éditeur de la traduction de Morriën.

voix, leur propre style d'écriture, il faut absolument que cela revienne dans la traduction. D'ailleurs, ce problème revient aussi chez Morriën, mais de façon plus libre.

MN et MS – Donc, ce qui vous distingue de ces deux traductions précédentes, c'est d'avoir voulu accentuer la polyphonie de ce roman épistolier ?

MdH – Oui, en fait, il faut dire que je ne m'en suis rendu compte qu'au fur et à mesure. J'avais déjà fini les trois quarts de ma traduction. Mon point de départ était celui-ci : ce sont des lettres qui datent du XVIII^e siècle. Ce à quoi je m'attendais alors, c'est qu'elles respectent les conventions épistolaires de l'époque. Je me suis mis à étudier la culture épistolaire hollandaise pour pouvoir me faire une idée par exemple de l'élégance avec laquelle on écrivait des lettres. On connaît les adaptations filmiques : on y voit les perruques, les costumes, on entend les tournures prolixes. Ça c'était l'élément le plus important de mon approche. Du coup, quand je me suis mis à relire, je me suis rendu compte que c'était ennuyeux à mourir. Et qu'en fait Valmont et Merteuil s'opposent à cette culture épistolaire : ils écrivent vite, font des liens qui à l'époque étaient peu logiques voire peu communs. On dit quelque part du style de Merteuil, je ne me souviens plus du mot exact, qu'il est libertin, qu'on voit qu'elle se comporte comme une libertine. Alors là j'ai compris qu'il fallait procéder autrement. De même pour Cécile de Volanges, une fille de quinze ans. D'abord je pensais qu'elle venait de sortir du couvent si je puis dire. Elle y a dû apprendre à écrire correctement. Mais plus tard je pensais que c'était plutôt une fillette maladroite, donc c'est cet aspect-là que j'ai voulu souligner dans ma traduction, dans son style. J'ai même fait une liste avec ce que j'ai appelé des « cécilismes », des termes qui en néerlandais sonnent un peu maladroits. Par exemple « wat » au lieu de « dat ». Des mots qui ne sautent pas immédiatement aux yeux mais qui sonnent quand même un peu naïfs. Bref, j'ai donné aux six personnages leur propre style. Parfois j'ai dû accentuer, exagérer les alternances de voix pour mieux souligner les différents niveaux de style.

MN et MS – Comme on a parlé des différentes versions des Liaisons, pourriez-vous dire aussi deux mots de votre traduction de La Lenteur de Milan Kundera ?

MdH – C'est un cas intéressant. La raison pour laquelle j'ai retraduit ce texte était un peu différente. C'est que j'ai commencé à traduire l'œuvre de Kundera à partir de *L'Identité*, le deuxième volet de la trilogie française. Il y avait déjà *La Lenteur*, puis il y a eu *L'Identité* et finalement *L'Ignorance*. Après avoir traduit *L'Identité*, j'ai traduit tous les autres textes de Kundera. En fait, c'était bizarre que je n'aie pas traduit *La Lenteur*, surtout parce que c'était un de mes livres préférés. Il se situe au XVIII^e siècle, il y est question de deux libertins et Vivant Denon et Pierre Choderlos de Laclos y apparaissent. Mais bon, quand j'avais traduit un certain nombre de livres de Kundera, j'ai proposé à l'éditeur de retraduire *La Lenteur* et de revoir les traductions existantes des essais (*L'Art du roman* et *Les Testaments trahis*). Les essais sont en fait assez longs, les retraduire aurait été très coûteux. Finalement, on m'a donné le feu vert et j'ai pu les réviser de fond en comble, avec la permission des premiers traducteurs. Le

traducteur de *L'Art du roman* était de la main d'Ernst van Altena. A propos de lui, j'ai écrit quelque part qu'il était l'homme qui traduisaient plus vite que Dieu et Vestdijk pouvaient lire⁴. Cela veut dire aussi que ses traductions n'étaient pas toujours de très bonne qualité. Pour lui, traduire était souvent un travail alimentaire. Sa traduction de *L'Art du roman* n'était pas très bonne. *Les Testaments trahis* a été traduit par Piet Meeuse qui m'a dit une fois : « Ça s'est bien passé, je l'avais traduit rapidement ». Le résultat n'était pas mauvais, mais comme souvent, la simplicité du texte kundérien est trompeuse, et assez dure à traduire.

En ce qui concerne *La Lenteur*, *L'Identité* et *L'Ignorance*, j'ai dû me battre avec mon éditeur pour lui expliquer pourquoi il ne devrait pas y avoir d'article défini dans le titre néerlandais (*Traagheid*). Ce sont comme des titres d'allégories. En néerlandais, on n'utiliserait pas d'article pour ce genre de concepts. D'ailleurs, les titres de mes traductions ne contiennent souvent pas d'article : *Les Particules élémentaires* est devenu *Elementaire deeltjes*, *Les Liaisons dangereuses* a été traduit par *Riskante relaties*. On peut même parler d'un leitmotiv. Pourtant, chaque fois je suis obligé de l'expliquer à l'éditeur...

MN et MS – Quelles ont été les raisons principales pour retraduire À la recherche du temps perdu ?

MdH – La raison principale est que Proust est l'écrivain français le plus important ! En outre, Thérèse Cornips avait opté pour une approche traductologique qui laissait beaucoup de place pour une autre approche. Elle a dit une fois que la langue de sa traduction devrait ressembler au néerlandais de l'époque de Proust. Mais en prolongeant cette réflexion, si on devait traduire Platon, on aurait de grandes difficultés à trouver des mots néerlandais de son époque. A mon avis, un traducteur peut aussi souligner le caractère intemporel du texte canonique en employant des mots qui n'existaient pas encore à l'époque où l'original a été publié. Comme Cornips a suivi la syntaxe française de près, la traduction est devenue un mélange de français et de néerlandais, elle a créé une sorte de langue intermédiaire. Son travail a donc en quelque sorte laissé beaucoup d'espace pour une tout autre approche, une approche tout à fait opposée. Rokus et moi voulions tout d'abord une syntaxe bien néerlandaise pour les phrases traduites. Puis, le choix de mots était également important pour nous. Dans la traduction de Cornips, il y a beaucoup de mots français ; elle a voulu rester le plus proche possible de l'original. J'entends souvent d'autres traducteurs qui disent qu'on ne peut pas intervenir dans le texte. Pourtant, le traducteur ne change jamais la langue d'origine, donc on ne modifie jamais les textes originaux. Hans van Pinxteren s'est assez souvent posé cette question : puis-je intervenir dans le texte de Balzac ? Oui, évidemment, était sa réponse, car Balzac écrivait mal, donc je le réécrit⁵. Mais à mon avis ce n'est pas intervenir dans le texte de Balzac, mais plutôt une manière de traduire qui reflète les préférences stylistiques du traducteur. Moi, si je vois

4. Simon Vestdijk (1898-1971) était un écrivain néerlandais réputé pour sa productivité.

5. Hans van Pinxteren est le traducteur néerlandais d'entre autres Flaubert et Balzac. Il a publié ses réflexions sur la traduction sous le titre *De hond van Rabelais : fasen in een vertaalproces* (VertalersVakschool, 2012).

qu'un auteur a été maladroit ici et là, je veux aussi en tant que traducteur être maladroit aux mêmes endroits.

MN et MS – Comment avez-vous procédé pour retraduire Du côté de chez Swann à deux ?

MdH – Rokus est très doué pour trouver le bon mot, le mot précis, le joli mot, alors que moi, je me concentre plutôt sur la syntaxe : changer l'ordre de la phrase pour que ça sonne très néerlandais, qu'on n'ait plus l'idée qu'on est en train de lire une traduction. Ce sont deux approches différentes, mais elles sont aussi très complémentaires. Donc nous avons divisé le texte en deux, on a chacun traduit la partie à sa propre manière. Ensuite, on s'est envoyé le texte et on a commencé à travailler dans la traduction de l'autre : Rokus s'intéresse surtout au choix des mots, moi je m'amuse bien au niveau syntaxique. Après trois fois, on ne voit plus de différences stylistiques entre la première et la deuxième partie du texte. Mais ce genre de traduction à quatre mains prend beaucoup de temps, plus de temps que si on avait chacun traduit tout le texte tout seul. Par contre, la traduction est de si bonne qualité que ça aurait été impossible de l'atteindre tout seul. En outre, on ose aussi être un peu plus « libre » ici et là, parce qu'on sait que l'autre relira le passage, et s'il ne le corrigera pas, on sait alors que c'est très fort, que c'est une très bonne trouvaille.

MN et MS – Est-ce alors la traduction dont vous êtes le plus fier ?

MdH – C'est une question intéressante, peut-on être fier soi-même de quelque chose dont l'autre a été responsable aussi ? Du point de vue de la qualité, je peux dire en effet que c'est la meilleure traduction. Du point de vue personnel, si je prends par exemple ma traduction des *Liaisons dangereuses*, je peux être fier d'avoir conquis cette montagne tout seul. Traduire à deux, c'est un tout autre processus. C'est aussi la raison pour laquelle on ne le fait plus, c'est trop dur.

MN et MS – Vous ne vous êtes pas servis de la traduction de Cornips dans ce processus ?

MdH – Non, nous ne l'avons pas consultée. C'est-à-dire pas de façon systématique. Par contre, quand nous avons rencontré un problème, nous avons eu recours aux autres traductions, néerlandaises, allemandes, anglaises (car il en a plusieurs dans toutes ces langues). C'est d'ailleurs ce que je fais d'habitude, pour constater ensuite que les autres traducteurs ont eu les mêmes problèmes. Donc ça n'apporte pas grand-chose. Pas de solution en tout cas, parfois même pas une idée. Et puis, il faut souligner aussi que nous tirons grand profit de tous les outils électroniques que nous avons à notre disposition. Thérèse Cornips faisait ses traductions sur papier, elle utilisait des dictionnaires, mais en version papier, donc impossible pour elle de chercher dans tout le dictionnaire des combinaisons de mots par exemple. C'est dire aussi qu'aujourd'hui, on peut être plus exigeant face aux traductions.

MN et MS – La traduction du titre a provoqué nombre de réactions, dont certaines négatives...

MdH – Oui, Cornips a beaucoup d’admirateurs, et passer de *De kant van Swann* à *Swanns kant op* peut sembler choquant pour certains. C’est comme ça, on fait des choix esthétiques que d’autres n’apprécient pas. Je l’avoue, en néerlandais, le titre est un peu maladroit, au risque d’être grossier et brusque. Mais c’était aussi comme ça à l’époque de Proust, le titre avait quelque chose de rural, de rustaud. Comme le titre est tellement connu aujourd’hui, on ne s’en aperçoit plus. Nous avons voulu recréer cet effet en néerlandais. Et nous l’avons obtenu. *Swanns kant op* est en quelque sorte un titre sauvage. Il ne faut pas présenter *Du côté de chez Swann* comme un monument, de la main d’un auteur qu’on respecte trop. Non, il faut essayer de faire revivre le choc que le public a eu en entendant ce titre, en lisant cette œuvre pour la première fois. Ce choc réside dans la combinaison des phrases longues, du ton ironique, du langage parlé surtout dans les dialogues, des digressions scientifiques, etc. De nos jours, les lecteurs ne ressentent plus vraiment ce cocktail « violent » parce qu’ils lisent le très grand Proust. Autrement dit, il faut traduire le style de Proust, pas les mots. Ça a été d’ailleurs mon leitmotiv tout au long de ma carrière de traducteur.

MN et MS – Vous êtes aussi traducteur de Michel Houellebecq, et parler de retraductions dans ce contexte ne semble peut-être pas très pertinent, mais vous avez décidé de réviser votre traduction des Particules élémentaires. Donc un traducteur qui se « retraduit » en moins de dix ans ?

MdH – Haha, oui, c’est marrant. D’ailleurs, j’ai révisé aussi *L’Identité* de Kundera. En fait, je pense qu’il existe deux raisons. La première est liée à l’époque où j’ai traduit ces deux romans, donc au début de ma carrière. Peut-être que je n’étais pas encore à la hauteur (*il rit*). Ben, si, j’étais bon traducteur, mais en me relisant je me suis dit : je peux faire mieux maintenant. Mais la raison la plus importante était qu’en traduisant Houellebecq, j’avais obtenu une image beaucoup plus complète de l’auteur et de son œuvre. Par exemple ses ruptures de style idiosyncrasiques, surtout dans ses textes du début. Comme s’il vous donnait chaque fois un coup de pied aux fesses. Ou qu’à l’intérieur de la phrase il relie, à l’aide d’un point-virgule, deux éléments qui n’ont rien à voir l’un avec l’autre. Donc en tant que traducteur on pense qu’il faut rendre la phrase néerlandaise un peu plus souple, et d’ailleurs, on utilise le point-virgule beaucoup moins en néerlandais qu’en français. Dans ma première traduction il y avait moins de points-virgules que chez Houellebecq. Plus tard je me suis dit : il faut surtout les remettre là où l’auteur vise cet effet de choc. En tout, ça m’a pris trois mois pour peaufiner la traduction.

MN et MS – Et comment avez-vous procédé ?

MdH – J’ai relu ma première traduction des *Particules*. C’était une sorte d’épreuve, se relire phrase par phrase avec le texte français à côté. Regarder dans quelle direction ça va, ce qui se passe, se demander ce que je ferais autrement maintenant, ce genre de questions. Si j’avais

retraduit le texte sans prendre en considération ma première traduction, ça m'aurait pris six mois. Bref, j'ai retrouvé ici et là quelques coquilles, quelques petites erreurs, et j'ai surtout peaufiné le style de ma traduction. Pour vous donner un exemple, entretemps j'avais déménagé en France et avais beaucoup appris sur le langage quotidien, sur ce qui ne se trouve pas dans les dictionnaires. Du coup, je me suis rendu compte que certaines tournures françaises ont une signification assez simple en fait. En tout cas pas ce sens prolix que j'avais utilisé dans mes traductions. « Accompagner quelqu'un à la gare » ne signifie pas « iemand vergezellen naar het station », mais tout simplement « iemand wegbrengen naar de trein ». Ça ne se trouve pas dans le dictionnaire... en fait, si, je l'ai proposé à l'époque, je pense⁶. Ce sont des phrases qu'on ne comprend que lorsqu'on les entend chaque jour pour ainsi dire.

Les traducteurs en général disposent d'une sorte de reflexe qui les amène à se poser la question : est-ce une tournure bizarre que je lis ici dans le texte ? Le dit-on vraiment de cette manière ? Si c'est bizarre, alors on peut traduire le mot ou la phrase de façon bizarre aussi. Mais comment savoir si c'est vraiment bizarre ? Le fait de vivre en France et d'entendre telle ou telle expression cent fois par jour, me permet de faire la distinction plus facilement. C'est un vrai avantage. Et ça m'a aidé aussi pour la « nouvelle » traduction de Houellebecq, car c'est un auteur qui a souvent recours au langage parlé, familier, dont certains mots ne se trouvent pas dans le dictionnaire. Même pas dans *Le Petit Robert* qui chaque année connaît une nouvelle édition. Et puis, ça a été comme une révélation, quand j'ai rencontré Houellebecq en personne. Une fois, j'ai passé trois jours avec lui en Espagne. Et j'ai dû constater qu'il écrit comme il parle, il n'y a rien de travaillé dedans, rien de bizarre inventé derrière l'ordinateur. D'ailleurs, c'est ce dont je me suis rendu compte pendant ma carrière de traducteur : le lien entre l'œuvre et l'écrivain est très important, très significatif. C'est intéressant de voir comment la langue parlée de la personne infiltre l'œuvre littéraire. C'est aussi tout le contraire de l'idée de la mort de l'auteur que j'ai apprise pendant mes études.

MN et MS – Vous avez toujours soutenu qu'un traducteur doit être invisible. Mais qu'en est-il de cette visibilité lorsqu'il s'agit d'une retraduction ?

MdH – C'est une question intéressante, mais d'abord j'aimerais souligner que ce n'est pas vraiment mon opinion, plutôt une idée reçue : le traducteur devrait être invisible parce que le texte est plus important que lui. Mais depuis j'ai changé un peu d'avis à vrai dire. Pourquoi invisible ? Ça ne me gêne pas du tout si le lecteur sait qu'il lit une traduction. Ce que je ne veux pas, c'est qu'il en serait agacé (sauf si l'original est agaçant...). Pour une retraduction, c'est un peu différent en effet. Le lecteur sait qu'il existe plusieurs versions du texte original, et sera peut-être plus attentif aux différences entre les différentes traductions. C'est comme une pièce de musique classique contemporaine dont il existe une seule interprétation : on se concentrera plus sur la pièce elle-même. Si on prend une sonate de Beethoven dont plusieurs interprétations coexistent, on sera plus attentif à l'interprétation, donc les accents, les

6. Martin de Haan travaille aussi pour le grand dictionnaire Van Dale.

couleurs, le rythme etc. Pour donner un exemple, l'interprétation de Maurizio Pollini de la dernière sonate de Beethoven, opus 111. La manière dont Pollini l'a conçue, c'est du *ragtime* ! Et il y a des gens qui trouvent que c'est de l'anachronisme, parce que Beethoven et le *ragtime*, ça ne colle pas. Mais Rokus et moi nous avons fait un peu la même chose avec Proust. On a ciblé sur certains aspects du texte de sorte que le lecteur le lise avec d'autres yeux. Et il ne faut pas oublier le second aspect de la visibilité du traducteur, à savoir hors du texte. Il faut qu'on accorde plus de visibilité au traducteur, il faut qu'il prenne lui-même aussi cette responsabilité. Se manifester, se montrer, et pas se cacher dans son bureau. On peut mille fois mieux jouer le rôle d'ambassadeur culturel lorsqu'on est visible.

MN et MS – C'est vous d'ailleurs qui avez été le premier aux Pays-Bas à demander que le nom du traducteur soit visible sur la couverture, non ?

MdH – Pas le premier, il y avait des maisons d'éditions qui le faisaient déjà, mais un des premiers, oui. Pour reprendre l'exemple de la nouvelle édition des *Particules élémentaires*, quand j'avais trimé là-dessus pendant trois mois, j'ai demandé à mon éditeur si on pouvait me payer une petite somme pour tout le travail que j'avais fait. La réponse a été négative. Du coup, je lui ai proposé de mettre mon nom sur la couverture, ce qu'il a accepté. Voilà. Depuis, mon nom figure sur la couverture de toutes mes traductions dans cette maison d'édition. Et d'autres traducteurs le demandent aussi maintenant. J'ai toujours pensé que si le nom du traducteur est plus visible, sa position de négociation sera renforcée, et la qualité de la traduction pourra être meilleure. Ce qui dans mon cas reste à voir, ce sera aux autres d'en juger d'ici vingt ans.

MN et MS – Pour en revenir à la retraduction, vous avez dit tout à l'heure que le choix personnel est pour vous la raison la plus importante pour retraduire une œuvre classique. Comment convaincre un éditeur de la nécessité d'une retraduction ?

MdH – Ça dépend de l'œuvre en question. Il existe une sorte de *Champions League* des œuvres classiques, qui seront retraduites avec une certaine régularité, Laclos ou Proust par exemple. Mais pour d'autres œuvres ce n'est peut-être pas aussi clair que ça. Prenez l'exemple de Jean Genet, *Dagboek van een dief [Journal du voleur]*, récemment retraduit par Kiki Coumans⁷. Il paraît que c'est l'éditeur qui a demandé une retraduction. Si on se présentait soi-même avec cette idée-là auprès de l'éditeur, il répondrait sûrement que non, ce n'est pas une bonne idée. C'est d'ailleurs souvent leur première réponse. Et c'est d'autant plus difficile pour des livres qui ne sont pas tellement connus et dont il existe déjà une traduction, même si celle-là est datée. Puis, il existe encore un groupe intermédiaire, les livres qui sont considérés comme des classiques mais qui ne sont pas très connus. Là, on aura peut-être plus de chance auprès d'une petite maison d'édition.

7. La première traduction néerlandaise de cet ouvrage, publiée en 1949, est de la main de C.N. Lijssen.

MN et MS – Avez-vous l'intention de retraduire d'autres tomes de La Recherche ?

MdH – Nous y avons pensé, Rokus et moi, mais c'est dur, notre manière de travailler ensemble. Ça bouffe tout notre temps et en plus c'est notre gagne-pain. Il faut alors essayer de trouver d'autres moyens de financement. Nous avons pensé au financement partitif. Le tarif normal pour chaque mot traduit s'élève à 0,069 euros. Et avec une bourse du Letterenfonds, on obtiendra 0,15 euros supplémentaires par mot. Nous avons bien calculé, ce ne serait jamais suffisant pour traduire les autres volumes de *La Recherche*. Il faudrait alors trouver un autre moyen de travailler ensemble, peut-être se relire une seule fois au lieu de trois ou quatre ou cinq. Reste la question de savoir si on veut encore travailler ensemble. Rokus est un peu plus âgé que moi, je ne sais s'il a envie de se mettre à la traduction de *La Recherche* pendant bien des années. Pour le moment, on n'y pense plus, mais qui sait ? Et il faut dire aussi que depuis la pandémie de coronavirus, le travail m'est devenu de plus en plus lourd. Pour me changer les idées, et pour me recharger les batteries, je me suis mis à photographier sérieusement et j'ai écrit mon premier roman, *Ramkoers*, qui sortira bientôt chez De Arbeiderspers. À mon avis, traduire c'est écrire, mais la manière dont j'écris diffère de la manière dont je traduis. J'écris sur papier, par exemple quelques heures d'affilée. Après, je suis complètement vide, mais il me reste encore une bonne partie de la journée et je peux faire autre chose. Quand je traduis, je le fais au moins huit heures par jour, souvent plus, car il faut terminer le travail dans le délai fixé. Je ne sais si je peux continuer dans cette voie. J'aime bien ma nouvelle vie à trois parfums.

« Les traductions d'œuvres de style complexe sont de plus en plus du domaine des éditeurs indépendants ». Entretien avec Kiki Coumans

ANNELIES SCHULTE NORDHOLT, Université de Leyde

Résumé

Kiki Coumans est actuellement un des traducteurs de littérature française les plus en vue aux Pays-Bas. Par ses multiples traductions et ses essais, elle s'est constituée en médiatrice du roman et de la poésie moderne et contemporaine, avec une préférence pour les textes stylistiquement exigeants et parfois expérimentaux. Parallèlement à son travail de traductrice, elle a déployé une intense activité d'essayiste, où elle éclaire les œuvres traduites et justifie ses choix de traducteur en les comparant à ceux d'autres traducteurs. Comment son œuvre de traductrice s'est-elle construite au fil des années ? Quel a été son itinéraire de traductrice ? De quelle manière a-t-elle pu se positionner dans le champ de la traduction littéraire aux Pays-Bas ? Dans cet entretien exclusif, Kiki Coumans nous parle également de ses aventures dans les archives et de la valeur ajoutée des manuscrits d'écrivains, pour la traduction littéraire.

Annelies Schulte Nordholt (ASN) – En vingt ans, vous avez construit un riche corpus de traductions. J'y décèle une préférence nette pour le xx^e siècle et en particulier pour des modernes devenus aujourd'hui des classiques : Genet, Robbe-Grillet, Blanchot, Perec, Duras, Vian, Colette, Giono, Apollinaire, pour n'en nommer que quelques-uns en vrac. Vous avez également traduit des auteurs contemporains comme Christian Oster et Olivier Adam. Comment et pourquoi avez-vous commencé à traduire ? Comment votre œuvre s'est-elle construite ? Avec quels types de rapports aux éditeurs ? Dans quelle mesure pouvez-vous faire vos propres choix de traduction ?

Kiki Coumans (KC) – Lorsque, pour mes études de lettres, je passai une année à Paris, je suis tombée sur *Le parc* de Philippe Sollers, dont le style m'a tellement emballée que j'ai commencé à le traduire dans ma chambre de bonne. J'ai ensuite proposé ma traduction à plusieurs éditeurs aux Pays-Bas, mais les grandes maisons d'édition n'étaient pas intéressées. Le récit a fini par être publié par Perdu, une maison d'édition indépendante à Amsterdam. La traduction de ce titre m'a valu une bourse importante, celle liée au Prix Elly Jaffé de la traduction. Cela m'a permis de faire un séjour à Paris pour traduire et faire des recherches à la Bibliothèque nationale. Pendant une quinzaine d'années, j'ai surtout traduit des ouvrages sur commande assez divers (de Jules Verne, *Le Tour du monde en 80 jours*, à Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*) et peu stimulants du point de vue stylistique. C'était assez décourageant car aucune de ces œuvres n'était mon propre choix. La première traduction vraiment « mienne » fut une anthologie des œuvres de Colette, pour laquelle j'ai finalement pu faire mes propres choix. Mais j'ai mis dix ans avant d'arriver à convaincre l'éditeur.

Puis, par miracle, en 2013 je suis entrée en contact avec Marc Vleugels qui jusque-là, avait surtout été imprimeur bibliophile. À sa demande, je lui ai proposé trois titres d'auteurs que j'avais toujours désiré traduire : Christian Oster, Nathalie Quintane et Christophe Tarkos, des auteurs assez difficiles pour le marché littéraire néerlandais. Ce jour-là – par hasard, c'était le jour anniversaire de Saint Jérôme, le saint patron des traducteurs – marqua le début d'une collaboration extrêmement féconde. Marc Vleugels a créé un fonds impressionnant qui compte aujourd'hui environ 170 titres principalement français, comprenant des auteurs tels que Duras, Apollinaire, Giono, Leiris, Sarraute. Depuis ce jour, nous sommes fréquemment en contact pour parler de titres et d'auteurs intéressants. À part quelques classiques comme *Journal du voleur* de Jean Genet, les traductions d'œuvres littéraires de style complexe sont de plus en plus du domaine des éditeurs indépendants, tout comme celles de la poésie.

ASN – La traduction est votre activité principale, mais vous aimez aussi écrire autour des textes que vous traduisez, parfois sous forme de préface ou de postface, parfois sous forme d'articles autonomes. Comment voyez-vous cette activité et quelle en est selon vous la fonction, par rapport à la traduction ?

KC – Mon éditeur s'est d'abord opposé aux préfaces ou postfaces : il estimait que les textes devaient se suffire à eux-mêmes. Mais peu à peu, il s'est convaincu de l'utilité de ce type de textes, qui contextualise une œuvre et/ou explicite les choix de traduction. Vis-à-vis du lecteur, je désire montrer mon implication par rapport à tel ou tel texte. En le traduisant, je me plonge dans l'univers d'un auteur et en général je découvre tant de choses intéressantes que ce serait dommage d'en priver le lecteur. Pour moi, ce qui compte le plus c'est mon amour de la littérature ; il se manifeste de plusieurs manières, par la traduction mais aussi par l'écriture. D'ailleurs, il est des textes – comme *Au moment voulu* de Blanchot ou *Tropismes* de Nathalie Sarraute – qui passent mal, sans contexte.

ASN – Pourriez-vous expliquer la valeur ajoutée qu'ont les manuscrits, pour un traducteur ?

KC – Je me sens souvent attirée par les manuscrits des œuvres que je traduis. Voir et toucher un manuscrit, cela permet un contact très direct avec l'auteur et l'œuvre, que les éditions courantes ne donnent pas. Quand je traduisais *Sido et La maison de Claudine* de Colette, j'avais lu quelque part que le manuscrit de *Sido* était cousu dans une robe bleue en lin brodée qui avait été portée par Sido, la mère de Colette. Après avoir remué ciel et terre, j'ai pu la voir au Département des Manuscrits, à la Bibliothèque nationale, rue de Richelieu.

Les manuscrits en disent long sur un auteur : l'écriture de Colette a une élégance qui lui sied bien. Mais l'écriture d'un auteur n'est pas toujours celle qu'on attend. Par exemple, par opposition à sa vie mouvementée, Genet a une écriture très claire, presque scolaire. Pour mon anthologie des lettres de Baudelaire, j'ai aussi consulté les manuscrits et là je me suis sentie au ras des émotions de l'auteur, comme dans cette lettre où il demande à sa mère, qui vient d'acheter une maison à Honfleur et qu'il entend visiter : « Verrai-je la mer de ma

chambre ? » Mais les lettres révèlent souvent son caractère irascible et coléreux. Ainsi, le 27 février 1858, il écrit non moins de six lettres à sa mère pour se plaindre du gestionnaire de sa fortune, le notaire Ancelle, en disant : « Ancelle est un misérable que je vais souffleter devant sa femme et ses enfants. Je vais le souffleter à quatre heures (il est deux heures et demie). Je te jure que ceci aura une fin, et une fin terrible. » En consultant le manuscrit, on voit que tel mot est souligné sept fois, ce que l'édition de la Pléiade n'indique que par une note minuscule.

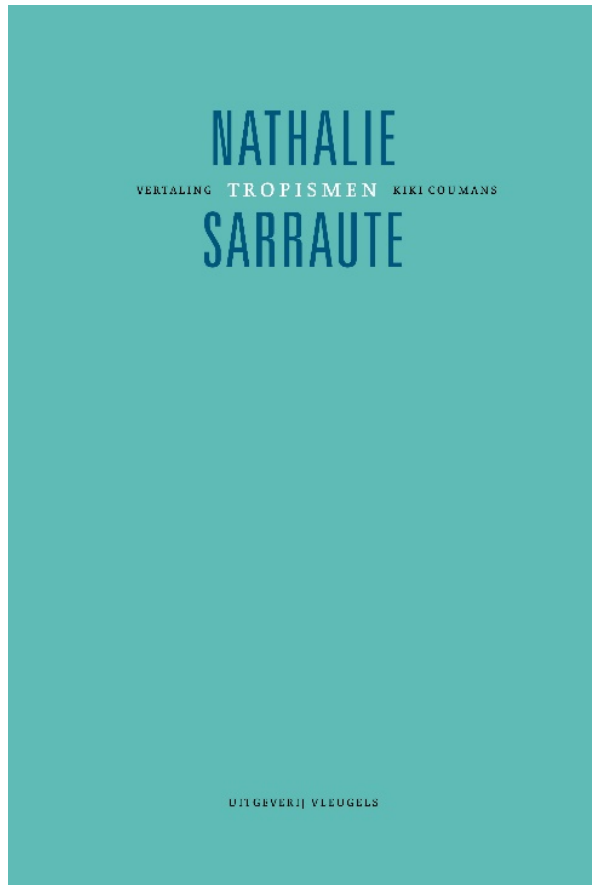


FIG. 1. Nathalie Sarraute, *Tropismen*, trad. Kiki Coumans, Bleiswijk, Vleugels, 2021.

ASN – Comment parvenez-vous à financer vos voyages de recherche, par exemple vos « chasses au manuscrit » ?

KC – C'est grâce au Nederlands Letterenfonds [la Fondation néerlandaise des Lettres], qui propose des bourses de voyage aux auteurs et aux traducteurs littéraires. Cet organisme offre énormément de possibilités aux écrivains et aux traducteurs. Si le livre proposé est de bonne qualité, que le traducteur est de bon niveau et que le contrat a été signé, on peut y obtenir des bourses de traduction permettant de travailler en toute tranquillité. Sans cela, je n'aurais pu publier ni mes traductions ni un bon nombre de mes articles. Cela me permet aussi par exemple d'aller aux Assises de la Traduction à Arles pour rencontrer d'autres traducteurs. Le

Nederlands Letterenfonds est un organisme formidable, qui n'a pas son équivalent dans d'autres pays.

ASN – Aux Pays-Bas comme ailleurs, les classiques de la littérature française sont régulièrement retraduits. C'est pourquoi il existe aujourd'hui plusieurs traductions néerlandaises de Madame Bovary et de Du côté de chez Swann. À votre avis, pourquoi les traductions des classiques vieillissent-elles ? Pourquoi faut-il un jour ou l'autre retraduire Flaubert ou Proust ?

KC – Oui, on admet généralement qu'une traduction vieillit au bout de cinquante à soixante ans. Une des raisons est que la langue évolue. C'est certainement le cas pour le néerlandais, qui change assez rapidement. Constamment, de nouveaux mots sont ajoutés au dictionnaire de la langue néerlandaise. Une autre raison est que depuis les années 1960, aux Pays-Bas, la traduction littéraire s'est professionnalisée, entre autres grâce aux bourses du Nederlands Letterenfonds et à la sélection qui en résulte, qui n'existait pas à l'époque.

ASN – Dans certains de vos articles, vous étudiez de près et vous comparez les traductions de vos collègues. Vous faites là un patient travail de critique, que vous publiez dans des revues spécialisées, comme Filter. Tijdschrift over vertalen, mais aussi dans des médias plus largement diffusés, comme la revue Awater, destinée aux amateurs de poésie. Quelle est pour vous la fonction de ces articles critiques ?

KC – Dans leurs comptes rendus, les journaux néerlandais parlent malheureusement assez peu de la qualité des traductions. C'est une forme de critique qui est très exigeante et pour cela peu pratiquée. Du coup, le grand public n'a aucune idée du métier de la traduction, des choix qui sont faits par le traducteur, et c'est dommage. J'aime communiquer mon enthousiasme sur des traductions que j'estime et en expliquer clairement les causes. Ainsi j'avais été frappée par la qualité de la traduction anglaise des poèmes pour enfants d'Annie M.G. Schmidt. La traduction par David Colmer de ce classique de la littérature néerlandaise est absolument brillante par son inventivité au niveau du rythme et du choix des mots. J'ai voulu partager avec le lecteur ma joie devant cette traduction.

Lorsqu'en 2015, Rokus Hofstede et Martin de Haan ont publié leur nouvelle traduction de *Du côté de chez Swann*, alors que Thérèse Cornips avait traduit toute la *Recherche* dans les années 1970-1980, j'ai ressenti le besoin d'examiner à fond les deux traductions afin de mesurer leurs mérites respectifs. Il ne s'agissait donc pas, comme dans les journaux, de donner un jugement hâtif sur la valeur de l'une ou de l'autre mais de savoir ce qui caractérise cette nouvelle traduction, par rapport à l'ancienne. Finalement, j'ai pu constater que, quoiqu'en aient dit les journaux, cette nouvelle traduction n'est pas toujours plus « moderne » que l'ancienne, même si elle est parfois plus inventive quant à la construction des phrases. Thérèse Cornips était partisane d'une fidélité absolue à la syntaxe proustienne des phrases, ce qui ne rendait pas toujours très lisible sa traduction. De Haan et Hofstede partent de l'idée qu'un traducteur doit s'adapter à la langue-cible, ce qui rend certains de leurs dialogues assez

informels. Mais il ne s'agit pas pour moi de juger les traducteurs, ce qui m'intéresse c'est le texte de Proust. Une phrase de Proust, on peut la traduire de manières tout à fait différentes. Pour le lecteur il s'agit de comprendre pourquoi une traduction fait tel ou tel choix et aussi de se demander quelle version il/elle préfère, ce qui lui semble mieux convenir à l'atmosphère du roman.

ASN – Dans votre article sur les traductions néerlandaises de Madame Bovary, vous dites qu'on pourrait comparer une traduction à une lentille qui nous permet de voir l'original. Pourriez-vous définir globalement votre « lentille » particulière c'est-à-dire votre conception de la traduction ? Dans votre critique de la traduction néerlandaise de La disparition de Perec, par Guido van de Wiel, 't Manco, vous estimez qu'il souffre du défaut des traducteurs débutants, qui restent trop proches du texte original. Et là vous donnez une idée de votre conception de la traduction en disant que ce n'est pas toujours nécessaire de donner la signification littérale, mais qu'il faut absolument exprimer la « portée contextuelle » de toute expression ou phrase du texte à traduire.

KC – Je vais vous donner un exemple. Dans *La disparition*, le barman demande à Anton Voyl : « Du citron ? » Dans la traduction, bien entendu, il fallait trouver une expression également sans e. Van de Wiel traduit : « Wil je d'r wat citrusvrucht in ? » [Vous voulez des agrumes avec ?]. Or le mot « citrusvrucht » est beaucoup trop lourd pour le contexte, qui est celui d'une question banale. Du coup, on aurait pu traduire : « Voulez-vous un sucre ? » ou « Voulez-vous une cuillère ? », ce qui aurait été plus fidèle au contexte. Il faut un mot qui corresponde au contexte, même s'il n'est pas un équivalent littéral de l'original. Chez Perec, il n'y a d'ailleurs aucune nécessité dans le choix des mots, sauf qu'ils ne doivent pas comporter de e. C'est un roman très conceptuel, qui est déjà lui-même une espèce de traduction (du français ordinaire en français sans e) ; Perec se laisse souvent guider dans l'intrigue par les mots sans e. Le traducteur anglais, Gilbert Adair, a mieux compris cette contrainte. Il y a chez lui une telle joie de la traduction, une telle inventivité ludique ! Parfois la contrainte le mène même à ajouter des membres de phrase, mais qui restent toujours fidèles au contexte. Ainsi il est question à un moment donné de « La Main à trois doigts d'un Sardon ricanant¹ ». Eh bien la traduction anglaise ajoute entre parenthèses une explication de son cru : « (if you should find that puzzling, look hard at Bugs Bunny's hand or Donald Duck's!) » Voilà une belle illustration de ma conception de la traduction : les traducteurs doivent tenter de créer un texte autonome dans la langue-cible, tout en respectant bien entendu le contexte de l'original.

ASN – Après la prose, parlons maintenant de vos traductions de la poésie, en particulier celle d'Apollinaire. Vous avez publié récemment un choix de la poésie de celui-ci, des poèmes pris dans Alcools et dans Calligrammes, deux recueils très différents. Quels ont été les critères de vos choix ? Et quelles ont été vos raisons de traduire « Zone » sans vous servir de la rime ?

¹ Georges Perec, *La disparition*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2000, p. 19.

KC – Apollinaire se trouve à mi-chemin entre la tradition et la modernité. Il se sert beaucoup de la rime, de manière assez traditionnelle mais il est aussi un grand innovateur, par son élimination de la ponctuation, notamment dans *Alcools*, et par sa proximité avec les arts plastiques et avec les *Calligrammes*. Dans mon choix de poèmes j'ai mis l'accent sur cette modernité, cette fraîcheur de sa poésie, d'où le titre que j'ai donné à mon anthologie, emprunté au dernier vers des « Fenêtres » : « La fenêtre s'ouvre comme une orange. » Une poésie fraîche comme une orange ! Cela explique mon approche assez libre des poèmes. Ainsi, j'ai en effet traduit « Zone » (dont il existe plusieurs traductions en néerlandais) en n'utilisant la rime que là où elle ne perturbait pas la musique du vers. C'est d'ailleurs conforme au poème, dont les vers ne riment pas tous. À la place de la rime, qui rendait les vers artificiels, j'ai cherché d'autres moyens pour reproduire cette musicalité : le rythme et les sonorités (les assonances et les allitérations).



FIG. 2. Guillaume Apollinaire, *De nacht is zo mooi met zijn koerende kogels*. *Gedichten uit de Grote Oorlog*, trad. Kiki Coumans, Bleiswijk, Vleugels, 2021.

ASN – Venons-en maintenant à vos traductions des *Calligrammes*. Pourriez-vous expliquer le travail que vous avez effectué sur la mise en page et la typographie des poèmes, dans l'édition néerlandaise ?

KC – Étant donné que Marc Vleugels est également typographe et concepteur graphique, j'ai voulu profiter de l'occasion pour faire une édition avec une belle mise en page. Grâce à l'ouvrage de Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, je me suis donc plongée dans les manuscrits et très vite, j'ai découvert que l'édition de la Pléiade, généralement considérée comme faisant autorité, est typographiquement assez éloignée de la première édition. Dans la Pléiade en effet, les poèmes sont imprimés sur de très petites pages, qui ne sauraient respecter les interlignes et les blancs originaux. Donc si nous avons utilisé la Pléiade pour les textes, par contre pour les blancs et parfois les retraits, nous nous sommes basés sur la première édition de *Calligrammes*. En outre, le typographe a pris certaines libertés, notamment celle de choisir parfois un style de police qui ressemble à l'original, sans lui être pour autant identique.

Un exemple des libertés que nous avons prises est le poème « Voyage ». Dans ce poème, les mots forment des constellations figurant le ciel étoilé et la lune. En sautant d'une « constellation » de mots à l'autre, on lit : « C'est ton visage que je ne vois plus. ». Le C initial est une capitale dessinée en caractère gras, excessivement grand car il figure le croissant lunaire. En traduisant en néerlandais par « 't Is jouw gezicht dat ik niet meer zie. », cet effet de « lune » aurait disparu. En choisissant d'imprimer le C en majuscule dans la traduction (« in de zachte maan naCht » [la douce nuit lunaire]), j'ai obtenu le même effet visuel de la lune. Ce sont des choses qu'on n'apprend pas dans les écoles de traduction ; pour traduire de la poésie il faut inventer et improviser, tout en restant fidèle au contexte.

En ce moment, je prépare une autre édition de la poésie d'Apollinaire, qui comprendra cette fois uniquement des « poèmes de guerre » de *Calligrammes*. Ce sera une édition annotée car le contexte enrichit énormément la lecture de ces poèmes. Il est fascinant de savoir à quel moment Apollinaire écrit quel poème, comment il traverse la guerre, occupant des positions de plus en plus risquées, jusqu'à se retrouver dans les tranchées. Là encore, il me semble essentiel de partager tout cela avec le lecteur, afin de rendre la lecture plus vivante. Le titre de cette édition sera : *De nacht is zo mooi met zijn koerende kogels* – vers tiré de « Champ d'honneur » : « Cette nuit est si belle où la balle roucoule. »

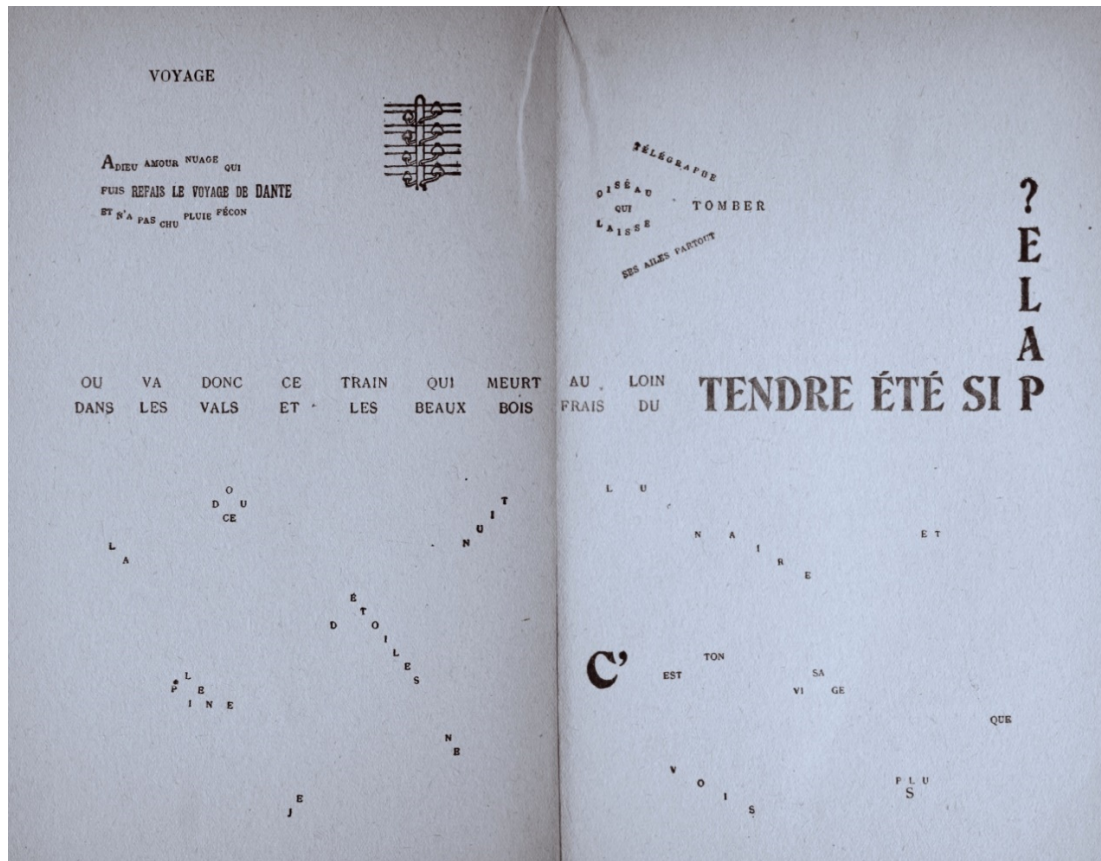


FIG. 3. Apollinaire, « Voyage », dans *Calligrammes*, 1918 (édition originale)

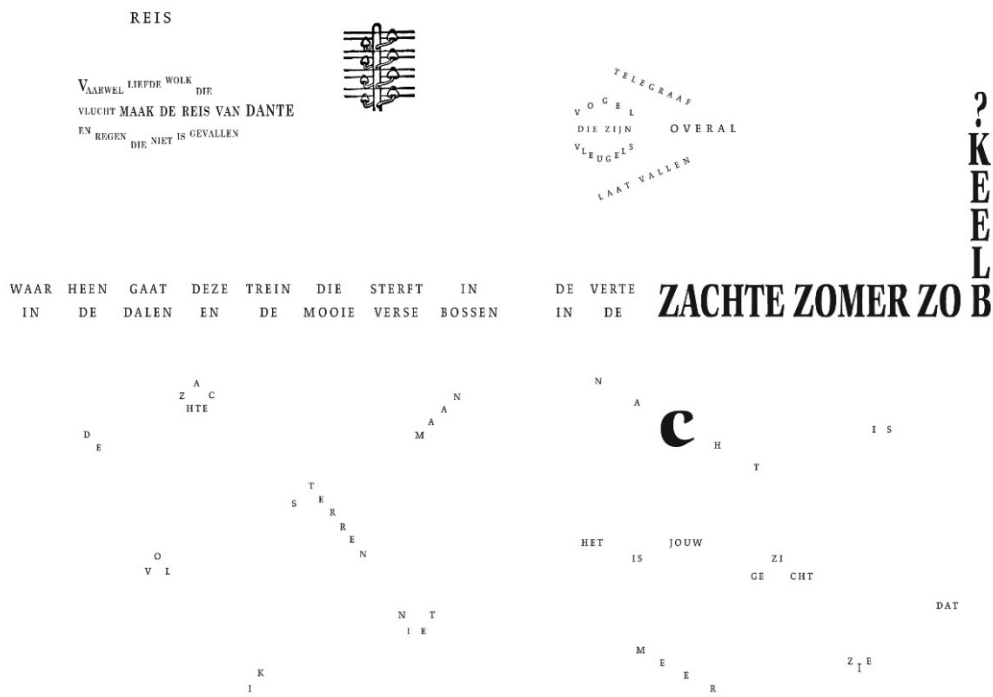


FIG. 4. Apollinaire, « Reis », dans *Het raam gaat open als een sinaasappel. Keuze uit de moderne gedichten*, trad. Kiki Coumans, Bleiswijk, Vleugels, 2017, p. 50-51.

ASN – Parlons pour finir de votre projet le plus récent, la traduction de la correspondance de Baudelaire. Quelle en est l'histoire et quels furent les critères du choix de lettres retenues ?

KC – À la Librairie Tschann à Paris, j'étais tombée par hasard sur une nouvelle édition des lettres de Baudelaire à sa mère. J'ai vite découvert que sa correspondance n'avait jamais été traduite en néerlandais. J'ai donc fait une proposition à l'éditeur De Arbeiderspers, à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Baudelaire en 2021 de traduire un choix d'environ 170 des 1500 lettres. Un quart de sa correspondance sont des lettres à sa mère. Mais à part cela il y en a aussi beaucoup qui sont adressées à des collègues écrivains ou artistes : Hugo, Flaubert, Manet, Wagner... Exceptionnellement, j'ai décidé d'inclure aussi des réponses de certains auteurs-amis, également parce qu'aux Pays-Bas elles ne sont pas faciles à trouver. Le volume comporte aussi des lettres d'autres personnes qui ont bien connu Baudelaire : une lettre de son beau-père à son demi-frère, où ils se consultent sur le jeune Baudelaire, comment il faut l'arracher du « pavé glissant de Paris ». C'est après, on le sait, que la famille a décidé de l'envoyer faire un voyage aux Indes. Or, j'ai également retenu la lettre que le capitaine du vaisseau a écrit au beau-père : un compte rendu détaillé sur le comportement parfois bizarre du jeune Baudelaire, sur sa manière de se fermer aux autres... Ce sont là des lettres qui donnent un sentiment de voyeurisme, à les lire, mais qui sont parfois aussi très comiques. Par exemple lorsque son demi-frère lui demande de faire la liste de ses dettes : un pantalon, un complet, pour tant de francs... il le gronde d'avoir emprunté de l'argent à une domestique et lui conseille de n'acheter désormais que des vêtements habillés, puisqu'ils sont moins chers que les vêtements négligés...

Cette diversité de lettres vise à créer une image aussi complète que possible du personnage et de la vie de Baudelaire et aussi du contexte social dans lequel il évoluait, puisqu'il souffrait de l'abîme qui existait entre son univers et celui de ses parents. Le personnage de Baudelaire parle toujours beaucoup à l'imagination, même aujourd'hui. C'est l'homme qui, contre vents et marées, a choisi d'être poète. En ce sens il est une sorte de *cult hero*, comparable en cela à Rimbaud ou à Van Gogh.

Bibliographie

- APOLLINAIRE Guillaume, *Het raam gaat open als een sinaasappel. Keuze uit de moderne gedichten*, trad. Kiki Coumans, Bleiswijk, Vleugels, 2017.
- *De nacht is zo mooi met zijn koerende kogels. Gedichten uit de Grote Oorlog*, trad. Kiki Coumans, Bleiswijk, Vleugels, à paraître en 2021.
- BAUDELAIRE Charles, *Mijn hoofd is een zieke vulkaan. Brieven*, traduit et édité par Kiki Coumans, Amsterdam, De Arbeiderspers, coll. « Privé-Domein », 2021.
- COLETTE, *De eerste keer dat ik mijn hoed verloor. Een autoportret in verhalen*, traduit et édité par Kiki Coumans, Amsterdam, De Arbeiderspers, coll. « Privé-Domein », 2017.

- COUMANS Kiki, « Péric – het vertalen van een ontbreken », *Filter. Tijdschrift voor vertalen*, vol. 16, n° 2, juni 2009, p. 36-44.
- « Het laarsje van *Madame Bovary*. Stijl in de Nederlandse *Madame Bovary*-vertalingen », *Filter. Tijdschrift voor vertalen*, vol. 17, n° 4, 2010, p. 43-52.
- « "Finger-paint with Indian Ink". Kindergedichten van Annie M.G. Schmidt in vertaling », *Filter. Tijdschrift voor vertalen*, vol. 19, n° 3, 2012, p. 11-20.
- "Een nieuwe kijk op Proust vertalen", *Filter. Tijdschrift voor vertalen*, vol. 22, n° 4, 2015, p. 35-44.
- GENET Jean, *Dagboek van een dief*, trad. Kiki Coumans, Amsterdam, De Bezige Bij, 2019.
- PEREC Georges, *La disparition*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2000.
- *A Void*, trad. Gilbert Adair, Londres, The Harvill Press, 1994.
- PROUST Marcel, *De kant van Swann*, trad. Thérèse Cornips, Amsterdam, De Bezige Bij, 2009.
- *Swanns kant op*, trad. Martin de Haan et Rokus Hofstede, Amsterdam, Athenaeum – Polak & van Genneep, 2015.
- SCHMIDT Annie M.G., *A Pond Full of Ink*, trad. David Colmer, Amsterdam/Anvers, Querido, 2011.

Éditions Verdier : un lieu, un projet, un trajet collectif

Entretien avec Colette Olive

MANET VAN MONTFRANS, Université d'Amsterdam

Résumé

Verdier est une maison d'édition indépendante avec un siège social à Lagrasse, dans l'Aude, et une permanence à Paris. La maison est aujourd'hui co-gérée par Colette Olive et Michèle Planel. Ensemble avec Gerard Bobillier et Benoît Rivéro (qui quittera le groupe assez vite), elles ont été à l'origine d'une aventure éditoriale extraordinaire. Les titres (environ 700) du catalogue édité en 2019 à l'occasion des quarante années d'existence se regroupent en cinq grandes rubriques : littérature, sciences humaines, philosophie, art, architecture et cinéma, spiritualités.

À la fondation de la maison en 1979, les éditeurs ont laissé derrière eux leur militantisme politique, sans pour autant renier leur volonté de contribuer à transformer sinon le monde, du moins les consciences. Le catalogue témoigne d'une exigence sans faille ainsi que d'une extraordinaire ouverture au monde. Né en plein cœur des Corbières, Verdier a voulu se situer au croisement de différentes cultures. En font preuve les collections de traductions de plusieurs langues étrangères, dont l'arabe et l'hébreu. Le fonds comporte des textes fondateurs tels le *Guide des égarés* de Moïse Maïmonide, *Les Batailles nocturnes* de Carlo Ginzburg, *Les récits de la Kolyma* (2003) de Varlam Chalamov, mais il montre aussi l'émergence d'auteurs français importants, tels Pierre Michon et Pierre Bergounioux.

Comment une maison d'édition qui se caractérise par un fonds exigeant a-t-elle réussi à garder son indépendance sans faire de concessions ? Comment a-t-elle su survivre aux naufrages économiques, éviter d'être écrasée dans des reprises commerciales incertaines ? Comment a-t-elle fait face à la transformation radicale de l'industrie du livre, c'est-à-dire sa fabrication, sa diffusion et sa médiatisation ? Ce sont les questions que nous avons posées à Colette Olive, dans le cadre d'un entretien visant à mettre en lumière le travail accompli durant une quarantaine d'années par cette maison d'édition singulière.

Manet van Montfrans (MM)¹ – Les Éditions Verdier ont été fondées en 1979 au cœur des Corbières par quatre jeunes militants. Vous étiez l'une d'entre eux. Pourriez-vous remonter pour quelques instants à cette époque et nous raconter les débuts de Verdier ? Quelles étaient les causes que vous défendiez alors et comment est née l'idée de fonder une maison d'édition ?

Colette Olive (CO) – Il faut dire que cette décision, de fonder une maison d'édition était pour nous un acte politique, une manière de poursuivre la réflexion, de ne pas casser avec le réfléchir ensemble, d'engager notre existence au-delà de notre propre souci personnel, individuel. Nous avons tous vécu les événements de 68, ensemble ou séparés, mais dans le même mouvement d'extrême gauche, « La Gauche prolétarienne », que Pierre Victor alors

1. Mes propres contacts avec Verdier datent des années 1990. En tant que directrice de la collection « la Bibliothèque française » des éditions G.A. van Oorschot, j'y ai inséré un certain nombre d'auteurs de Verdier dont Pierre Bergounioux, François Bon, Pierre Michon, et Michèle Desbordes.

apatride, dirigeait clandestinement. Lorsque notre journal, *La Cause du peuple*, fut interdit, ses directeurs d'alors (Alain Geismar et Michel Le Bris) emprisonnés, Pierre Victor émit l'idée de demander à Sartre d'en prendre la direction. Sartre accepta. Le journal reparut.

C'est à Verdier – la maison où mon père a grandi – que nous nous retrouvions entre amis en week-ends et en vacances, étudiants et « établis » pour poursuivre nos réflexions et discuter dans les « cercles socratiques » (dont on peut dire qu'ils furent à l'origine des Banquets du livre). C'est aussi pendant ces années post-68 que nous rejoignons nos camarades et parents viticulteurs qui faisaient face à de graves difficultés et luttait contre les importations de vins étrangers. C'est dans ce lieu – cette maison au milieu des vignes en terre de Corbières que fut décidée la dissolution de la Gauche prolétarienne, à l'été 1974. Il s'agissait alors de faire quelque chose de nos vies – c'est ce souci du collectif, de la rencontre, du réfléchir et faire ensemble qui nous a guidés.

Avec mes trois amis, Gérard Bobillier, Michèle Planel et Benoît Rivero, en compagnie de Benny Lévy qui venait de retrouver son identité grâce à Jean-Paul Sartre, décision fut prise de bâtir une maison – nous la nommerions Verdier. « L'espoir maintenant et pour demain » pour citer notre compagnon Christian Thorel, fondateur de la librairie Ombres blanches à Toulouse, dans sa préface au catalogue de nos 40 ans, serait un slogan qui pourrait convenir à cette aventure². *L'Espoir maintenant...* titre des entretiens de 1980 entre Benny Lévy et Jean-Paul Sartre dans *Le Nouvel observateur* fera l'objet d'une publication en 1991, précédé en 1984 par *Le Nom de l'homme – dialogue avec Sartre*, puis *Le Logos et la Lettre* en 1988.

MM – Dans votre catalogue cinq titres datent de 1979. Pour qui ne connaît pas votre histoire, au moins l'un de ces titres, Le guide des égarés, de Maïmonide surprendra. Pourriez-vous expliquer ce choix qui par ailleurs sera à l'origine d'une riche collection de traductions de l'hébreu et de l'arabe ?

CO – Faire le point sur l'échec du politique, penser notre propre histoire, amena certains d'entre nous – juifs et non-juifs à l'étude des textes bibliques et de l'hébreu. Pour nous, enfants de l'après-guerre, la question du Juif et des crimes nazis étaient au cœur de nos préoccupations. Pour tenter de comprendre, nous devons étudier et nous confronter au texte. C'est à ce moment-là, lors des séminaires bibliques auxquels nous participions, que nous rencontrâmes Charles Mopsik. Alors étudiant en philosophie, brillant traducteur de l'hébreu et de l'araméen, il était bouillonnant de projets. L'idée d'une collection consacrée à la traduction des grands textes de la tradition hébraïque viendrait nourrir notre réflexion et celle du plus grand nombre. La collection « Les Dix Paroles » était née.

Dès lors pourquoi ne pas mettre à disposition d'un large public l'un des fleurons de la pensée juive médiévale – *Le Guide des égarés* de Moïse Maïmonide ? Le texte était disponible, dans le domaine public, mais dans une collection reliée très onéreuse. Nous fîmes le pari de le rendre accessible aux étudiants en le reprenant sous une couverture souple, format 14x22,

2. Christian Thorel, « Verdier, un catalogue », dans *Verdier 40 ans d'édition. Une chronologie 1979-2019*, Lagrasse, Verdier, p. 2. À consulter sur editions-verdier.fr

broché, à un prix modeste. Suivront les traductions du *Zohar* par Charles Mopsik, celle des *Aggadoth du Talmud de Babylone* par Arlette Elkaïm-Sartre en 1983, et de nombreuses traductions de textes fondamentaux. Charles Mopsik est devenu l'une des figures importantes du renouveau des études juives en France, renouveau caractérisé par ses conséquences philosophiques, comme l'a illustré également [Benny Lévy](#).



FIG. 1. Charles Mopsik, *Les grands textes de la cabale, Les rites qui font Dieu*, coll. « Les Dix Paroles », Lagrasse, Verdier, 1993.

MM – Votre catalogue montre la grande diversité des livres que vous éditez : diversité de genres (prose narrative, essais, poésie) et de langues. Outre les traductions de l'hébreu et de l'arabe, il y a aussi celles des autres langues du bassin méditerranéen, l'italien, l'espagnol (avec une importante section consacrée à l'art taumachique), le catalan, le grec, puis d'autres langues européennes, l'allemand, l'anglais, le russe, et le japonais. Comment êtes-vous passé des textes hébraïques et arabes à ces traductions d'autres langues ?

CO – Le catalogue est un parcours, il s'est nourri de rencontres. Christian Thorel : « Ici, dans cette enseigne nouvelle qui porte le nom d'une maison au pied d'une falaise, dans un pays d'oliviers, de cyprès et de vignes, le territoire choisi est celui de la pensée. La pensée ne s'arrête pas au territoire, et les projets qui se dessinent entre Paris et les Corbières ont le goût de l'universel³ ». Au début, notre domaine était le bassin méditerranéen, entre Athènes et Jérusalem. La collection « Islam spirituel » avec Christian Jambet et les traductions du persan du philosophe Henri Corbin donnent à lire les grands textes du soufisme et de l'ismaélisme, en même temps que Marie-Claire Galpérine nous confie sa traduction du penseur néoplatonicien Damascius.

3. *Ibid.*, p. 2.

Aux côtés de Benny Lévy, Guy Lardreau, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Claude Milner, Jan Patočka, chemin de jeunes penseurs : Paul Audi, Patrick Boucheron, Jean-Baptiste Brenet, Gilles Hanus, René Lévy, Pierre Vesperini. En Corbières, nous nous trouvons à la croisée de grandes civilisations, au cœur de différentes cultures. Nous avons donc prioritairement tissé des liens entre les langues du pourtour méditerranéen. Ont alors vu le jour les collections « Otra memoria » (castillan) et « Terra d'altri » (italien). Nous avons pu ainsi offrir au public des traductions d'auteurs tels que Miguel Delibes pour l'Espagne et Mario Luzi pour l'Italie. Deux écrivains aujourd'hui disparus, plusieurs fois cités pour le Prix Nobel de littérature et dotés de prix prestigieux dans leur pays.

Sans le hasard et la beauté des personnes rencontrées, leurs œuvres n'auraient pas vu le jour. Nous devons à Philippe Renard et Bernard Simeone, croisés lors d'une rencontre de librairie, les nombreuses découvertes de la collection « Terra d'altri ». Jean-Yves Masson se présente à nous avec une traduction de l'italien qu'il envoie à Bernard Simeone – *Cahier gothique* de Mario Luzi. Occasion lui sera donnée de nous rejoindre pour s'occuper d'une collection de textes traduits de l'allemand « Der Doppelgänger » qui publiera nombre d'auteurs talentueux : Gert Jonke, Yoko Tawada, Lutz Seiler, Josef Winkler.

La rencontre de Gérard Bobillier avec Armand Gatti à Toulouse en 1982, suivie de la publication de ses *Œuvres théâtrales* en 1991 alors qu'il était l'invité du Festival d'Avignon, nous amena à faire connaissance avec sa compagne Hélène Chatelain. D'origine russe par sa mère, elle sera plus tard sollicitée pour nous rejoindre avec un projet de collection « Slovo » qui proposera des grands classiques tels que la première édition intégrale des *Récits de la Kolyma* de Chalamov, les œuvres des poètes Harms et Khlebnikov, et de jeunes talents tels que Vassili Golovanov, Maxim Osipov, Mikhaïl Tarkowski.

MM – *Et quand est née votre collection de littérature française ?*

CO – Le premier catalogue à l'automne 1979 présente un premier roman *Nous ne nous aimons pas* de Jean-Claude Vernier (fondateur de l'Agence de presse libération qui donnera le journal *Libération*) préfacé par Maurice Clavel, ainsi qu'un classique de la littérature française, *Travail* de Zola, préfacé par les ouvriers de Lip (n'oublions pas nos luttes militantes) et une traduction du poète troubadour Raimon de Miraval par René Nelli. Nelli avait été le professeur de Michèle Planel à l'université de Toulouse, il était traducteur-interprète des troubadours et spécialiste du catharisme. Il nous raconta les histoires carcassonnaises et nous informa des inédits de Joë Bousquet que nous avons publiés. C'est encore lui qui nous a présenté Daniel Fabre, historien-anthropologue en début de carrière, lequel nous confia *Le Brigand de Cavanac* et nous introduisit auprès de l'historien Carlo Ginzburg. *Les Batailles nocturnes* paraissent en 1980 et Carlo Ginzburg est l'invité de l'émission « Apostrophes » de Bernard Pivot. Le ton était donné, le chemin tout tracé, prêt à s'enrichir de nouveaux parcours. La rencontre de Gérard Bobillier avec Pierre Michon dans les années 1980 suivie par la publication de *Vie de Joseph Roulin* en 1988 a marqué une étape dans la construction du catalogue. Des auteurs qui depuis lors ont fait œuvre nous ont confié un premier texte : Pierre Bergounioux, François

Bon, Didier Daeninckx. La couleur jaune choisie par Pierre Michon pour la couverture du Roulin (le jaune de chrome n°3 de Van Gogh) sera désormais la marque de la littérature française à Verdier et quelques années plus tard suite à la création d'une nouvelle maquette, le jaune recouvrira toutes les littératures.

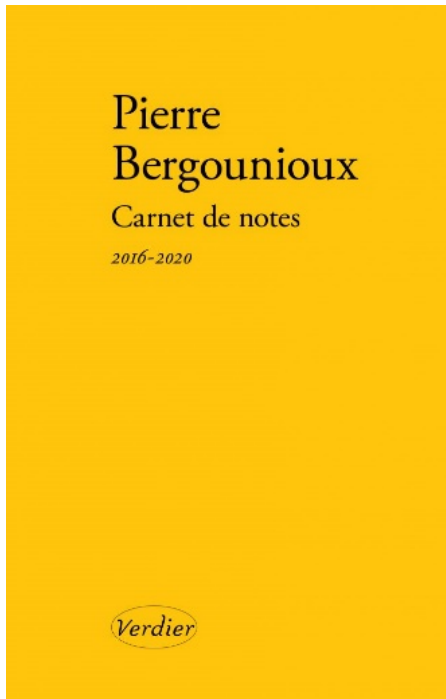


FIG. 2. Pierre Bergounioux, *Carnet de notes 2016-2020*, « Collection jaune », Lagrasse, Verdier, 2021.

En 2006, nous avons lancé « Verdier poche », qui mêle inédits et rééditions au format poche. Les attentats de 2015 nous ont poussées à créer « la petite Jaune » : des textes d'intervention en petit format, tel par exemple *Prendre dates. Paris, 8 janvier - 15 janvier 2015* de Patrick Boucheron et Mathieu Riboulet, écrit après les attaques contre *Charlie Hebdo* et l'Hyper Cacher de la Porte de Vincennes. Les frères Ruffel, David et Lionel, nos voisins audois, éditeurs d'une revue littéraire expérimentale *chaoïd*, nos interlocuteurs des années 2000, furent à l'initiative d'une nouvelle collection « chaoïd », en charge de textes formellement exigeants avec une réflexion sur leur époque. Lionel, professeur à Paris 8 où il dirige un Master de création littéraire, publie de nouveaux espoirs tels Samy Langerart (*Mon temps libre*, 2019), Anne Pauly (*Avant que j'oublie*, 2019, doté de nombreux prix dont le Prix du Livre Inter), Guka Han (*Le Jour où le désert est entré dans la ville*, 2020). Nos romanciers contemporains cités plus haut auxquels j'ajouterai Michèle Desbordes, Olivier Rolin, Jean-Jacques Salgon, Pierre Silvain, Antoine Volodine (Lutz Bassmann chez nous), accueillirent autour des années 2000 les générations suivantes : Jean-Yves Masson, Patrick Boucheron, Michel Jullien, Christophe Pradeau, Emmanuel Venet, Mathieu Riboulet, et plus récemment David Bosc, Camille de Toledo, Marielle Macé, Colette Mazabrard, Anne Pauly, Antoine Wauters.

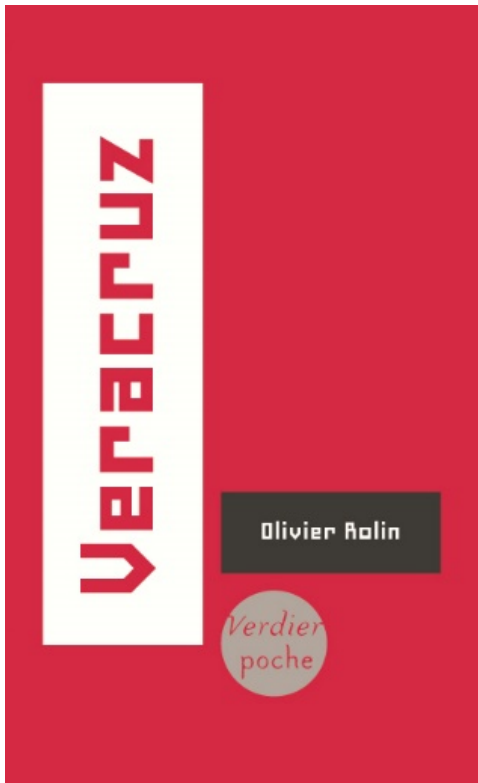


FIG. 3. Olivier Rolin, *Veracruz*, Lagrasse, Verdier/Poche, 2021.
Réédition de l'ouvrage de la « Collection jaune » publié en 2016.

MM – *Les libraires constituent un chaînon indispensable entre une maison d'édition et son public. Comment avez-vous réussi dans la première décennie après la fondation de Verdier à intéresser les libraires en France à vos livres et collections ?*

CO – Nous avons très vite compris, renseignements pris auprès de professionnels de l'édition, que diffusion et distribution étaient le nerf de la guerre. Qui mieux que nous pour aller présenter nos livres aux libraires ? Il fallait donc se diffuser et avant toute chose, rechercher un distributeur. Par chance et par nécessité, la maison de distribution Distique venait de naître. Nous fûmes de l'aventure avec nombre d'autres nouvelles maisons.

À nous d'organiser notre propre diffusion. Après avoir attentivement étudié le réseau des librairies françaises, quatre personnes iraient deux fois par an visiter les libraires attribués à chacun d'eux et leur présenter nos nouveautés. Des liens de confiance et de fidélité qui perdurent encore aujourd'hui se sont tissés au fil des ans. Écoutons Josette Vial, responsable de la librairie Compagnie à Paris, raconter sa rencontre avec l'un d'entre nous : « J'ai croisé les éditions Verdier pour la première fois en 1980. A l'époque responsable du rayon histoire chez Gibert Joseph, j'ai reçu un « représentant », « investi », dont je n'ai pas retenu, hélas ! le nom, et qui m'a proposé avec force *Les Batailles nocturnes* de Carlo Ginzburg, historien alors inconnu en France. Si j'ai encore parfaitement cette scène en mémoire, c'est que, ce jour-là, j'ai pu vraiment mettre en mots quelques leçons de librairie : d'abord que la force de conviction alliée à la connaissance des textes sont deux pivots de la vente des livres, ensuite que l'enthousiasme, une fois transmis, est une chaîne qui se déploie et ne s'arrête jamais. *Les*

Batailles nocturnes est un grand texte de l'histoire des mentalités. Encore a-t-il fallu un jeune éditeur convaincu qui prenne le risque de sa publication et des libraires qui le suivent dans ses choix. L'engagement, la conviction, le partage, le risque, l'emballement, voilà bien ce qui, de l'éditeur et du libraire et jusqu'au lecteur, fait le contenu de nos métiers, toutes choses que j'ai véritablement comprises ce jour-là. »

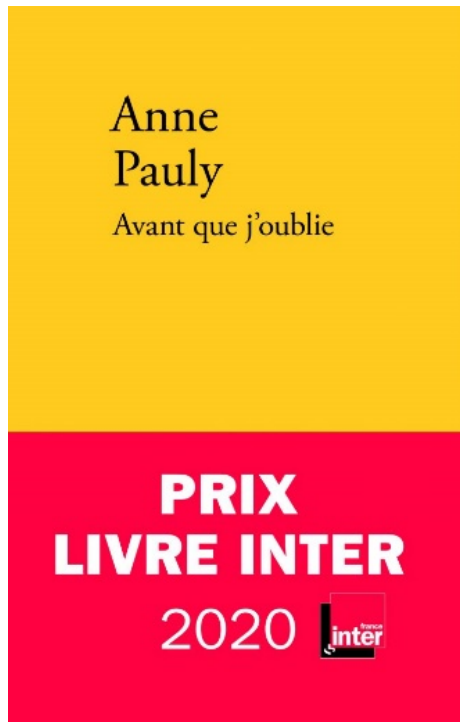


FIG. 4. Anne Pauly, *Avant que j'oublie*, « Collection jaune », Lagrasse, Verdier, 2019. [Bandeau du Prix du Livre Inter 2020].

MM – Depuis 1995 se déroulent à Lagrasse « Les banquets d'été du livre ». Ce sont des réunions d'une très grande convivialité dans une ambiance féerique, qui témoignent aussi du lien étroit que vous entretenez avec vos auteurs, directeurs de collection, traducteurs, historiens, libraires, lecteurs. Ces banquets contribuent-ils au succès de vos auteurs ? Sur combien de participants pouvez-vous compter et réussissez-vous aussi à intéresser un public jeune ?

CO – Verdier a pris l'initiative de cette réunion annuelle festive autour du livre et de la pensée. Elle se situe dans le prolongement des cercles socratiques et bibliques des débuts, elle témoigne de notre volonté de renouer avec une sorte de communauté. Aujourd'hui, Le Marque-page, association indépendante à but non lucratif, se charge de l'organisation. Son conseil d'administration assure la programmation. Le Banquet d'été porte sur un questionnement de notre monde contemporain. Les auteurs y sont invités à parler autour d'un thème chaque année différent. Les rencontres ont lieu pendant une semaine début août dans la partie publique de l'abbaye de Lagrasse sur les rives de l'Orbieu. Les matinées sont occupées par divers ateliers, les invités s'expriment les après-midis à 16 heures et 18 heures tandis que lectures ou films occupent les soirées. Un public nombreux (400 à 500 personnes) et attentif partage ces journées. Quelques fidèles se retrouvent chaque année pendant une semaine à

Lagrasse pour « banqueter ». Depuis 2008 un lieu pérenne, [La Maison du Banquet et des générations](#) qui abrite un bistro et une librairie, accueille à l'année séminaires, rencontres de librairie, résidences ainsi qu'un Banquet de printemps dédié à la littérature étrangère et un Banquet d'automne autour de la rentrée littéraire, en partenariat avec l'université de Toulouse et ses étudiants de Master d'édition.

MM – Quel est le problème le plus difficile que vous ayez rencontré dans votre métier ?

CO – Les quinze premières années ont été dures avec des difficultés financières récurrentes. Nous souffrions du manque de fonds propres et notre chiffre d'affaires était insuffisant pour faire face aux charges fixes, ce malgré les aides indispensables de la région et de l'État via le Centre national du livre. Il fallait le temps de construire un catalogue avec des ouvrages de fonds qui tournent régulièrement. C'est le prix à payer de l'indépendance – nous ne renoncions pas à publier des textes dont nous ne doutions pas qu'ils pourraient nous mettre en péril (ce fut le cas des *Œuvres théâtrales* d'Armand Gatti pour ne citer que cet exemple... plus de 4000 pages de théâtre, 3 volumes sous coffret – toute une vie !). Grâce à la bienveillance et à la compréhension de notre banquier pendant ces années d'avant le tout numérique, nous avons toujours évité le pire ! Ce serait impossible aujourd'hui. Il a fait preuve de courage et s'est engagé en toute confiance. Je lui en serai toujours reconnaissante. Je souhaite qu'il m'entende.

MM – Vous avez été l'une des fondateurs de Verdier, c'est un rêve qui s'est réalisé. Vous êtes deux maintenant, Gérard Bobillier étant décédé en 2009. Réfléchissez-vous parfois à l'avenir, y a-t-il des personnes dans la maison avec qui vous pourriez partager une partie de vos responsabilités ?

CO – J'aime énormément ce que je fais, je n'ai pas du tout envie d'arrêter. Verdier est une maison singulière, exceptionnelle. Ce qui nous a permis de continuer après la disparition de Gérard Bobillier en 2009, c'est que nous avons toujours travaillé en groupe : la gestion des stocks, les chiffres, la comptabilité, l'éditorial, tout était transparent. Cette force du collectif, du groupe, a fait que nous avons pu continuer. Christian Thorel : « Plus encore qu'un risque et un engagement, les livres de Verdier sont vécus comme une promesse d'échanges. C'est ce contrat social que rejoue pour chaque livre l'équipe de la maison, que ce soit à Lagrasse ou à Paris, près des murs du Père-Lachaise⁴ ». Les jeunes femmes (maintenant quarantaines) qui partagent nos jours sont très impliquées dans la maison, elles sont avec nous depuis quinze-vingt ans, donc l'engagement est toujours là. Depuis un an nous vivons une crise inédite et n'avons guère la possibilité de lire l'avenir. Gageons néanmoins que le livre et les librairies continuent à vivre. Alors nous serons là pour accompagner.

4. *Ibid.*, p. 4.

MM – Si je vous demande, pour conclure, de résumer l’histoire de Verdier en quelques mots-clefs, qu’est-ce que vous diriez ?

CO – Collectif. Rencontres. Exigence. Partage. J’aimerais confier le mot de la fin encore à notre compagnon de toujours, Christian Thorel : « Les éditions Verdier s’inscrivent dans cet héritage d’éditeurs inventifs, engagés, résistants, pour tout dire “politiques”. Elles donnent aussi une suite aux promesses de la jeunesse avec l’ambition de les réinventer, de les donner à lire, à vivre, si ce n’est à les réaliser⁵... ».

5. *Ibid.*, p. 2.

Le Conte et le masque ou les équivoques de l'autobiographie dans *Le Cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé

ODILE HAMOT, Université des Antilles

Résumé

C'est la question des rapports entre fiction et autobiographie dans l'écriture de Maryse Condé que cette étude aimerait examiner à travers le cas du *Cœur à rire et à pleurer* dont l'ambiguïté générique n'a pas toujours été perçue par les lecteurs, enclins à y voir la relation factuelle de l'enfance guadeloupéenne de l'écrivain. Or, tel n'était sans doute pas le dessein de l'auteur et nombre d'éléments, paratextuels notamment, invitent à la circonspection : à commencer par la notion, restée ininterrogée, de « conte vrai », mais encore l'épigraphe proustienne qui semble, à l'orée du livre, dénoncer comme vaines toute prétention à la restitution du passé et toute tentation d'une lecture trop clairement biographique. Sans doute est-ce dans cette oscillation entre les deux pôles contradictoires de la réalité et de la fiction que s'inscrit l'esthétique du masque et de l'obliquité mise en œuvre par Maryse Condé, comme unique façon, peut-être, d'accéder à une vérité de l'être, éminemment littéraire et, en définitive, seule vraie.

« Louis ne cesse de dire qu'un jour, vous nous surprendrez tous ! m'assurait-elle.

– En faisant quoi ? » me moquais-je.

Elle prenait son air inspiré :

« Je vous vois bien écrivant des romans. »

Nous riions toutes les deux de cette bonne plaisanterie. Elle poursuivait :

« Vous avez d'incontestables talents de conteuse. Par exemple quand vous me décrivez votre enfance dans votre famille de Grands Nègres¹. »

Ces propos que, vers 1961, tenait à Maryse Condé son amie Yolande, alors que l'éventualité d'écrire ne l'effleurait pas encore, indiquent la place séminale qu'occupera, dès l'origine, la part autobiographique dans l'écriture condéenne ainsi que l'extrême porosité de la frontière qui la sépare de l'espace romanesque. Raconter, se raconter semblent ainsi procéder d'une seule et unique démarche qui défie ou redistribue les frontières génériques. Ce sont ces liens ambigus entre fiction et autobiographie que la présente étude se propose d'examiner, à travers le cas spécifique du *Cœur à rire et à pleurer* dont le statut générique, sous des dehors apparemment sans aspérités, ne laisse pas d'être équivoque. Publié en 1999, l'ouvrage apparaît en effet comme le premier volet du diptyque explicitement autobiographique de Maryse Condé, et trouve son pendant, en 2012, dans *La Vie sans fards*. Consacré aux premières années de l'écrivain, il relate son enfance guadeloupéenne dans les années cinquante, au sein d'une famille de la bourgeoisie de Pointe-à-Pitre, jusqu'aux années étudiantes à Paris, avec la découverte, fascinante et douloureuse, de « la vraie vie ». Le propos, transparent, des *Contes* ne dissimule pas cependant certaines interrogations relatives à leurs véritables enjeux

1. Maryse Condé, *La Vie sans fards*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2012, p. 113 (dorénavant VSF).

littéraires et existentiels, faisant naître le soupçon d'une possible méprise quant à la réception que le livre a majoritairement suscitée, exception faite de quelques critiques². L'ambiguïté des liens qui s'y tissent entre fiction et autobiographie invite ainsi à une tentative d'explicitation du projet littéraire de l'auteur à partir de l'examen du dispositif paratextuel mis en place, et engageant, d'une part, une réflexion générique sur la notion paradoxale, et restée encore largement ininterrogée, de « conte vrai » sous laquelle l'auteur fait le choix d'inscrire sa démarche ; et, d'autre part, un commentaire de l'épigraphe proustienne qui, au seuil de l'ouvrage, fait entendre ce qui pourrait sembler un surprenant désaveu de l'entreprise autobiographique elle-même. En dernière instance, il convient, à la lumière des fécondes analyses de Marthe Robert, de se pencher sur le choix d'une catégorie générique dont la nature fictionnelle contrevient notoirement aux exigences du projet autobiographique : la parole oblique du conte, contestant la véridicité de l'anecdote, apparaît alors comme l'instrument paradoxal d'une démarche heuristique qui dévoile autant qu'elle dissimule la vérité d'un moi voué, peut-être, en définitive, à demeurer insaisissable.

Ambiguïté générique et réception

Le Cœur à rire et à pleurer est écrit, selon Deborah M. Hess, « comme une transcription des souvenirs de jeunesse et comme les mémoires d'un écrivain d'âge mûr, qui réfléchit sur son passé et sur sa définition identitaire ». Entreprise d'autant plus malaisée que l'objet donné à appréhender par la mémoire s'éloigne dans le temps et se dissout dans un flou de moins en moins saisissable : « Il est difficile, ajoute-t-elle, de se rappeler le parfum exact d'un certain moment de la jeunesse, d'autant plus de la petite enfance, mais Maryse Condé l'a réussi dans un ouvrage d'une inspiration plus personnelle³ ». De même, dans leur hommage à la « nomade inconvenante », Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno évoquent *Le Cœur à rire et à pleurer*, où « pour la première fois, [Maryse Condé] s'autorise à raconter ces instants de vie où le cœur vous manque, où l'on risque de s'abîmer dans l'insupportable de 'la vie scélérate'⁴ ». Ces mots résument parfaitement l'opinion générale que l'on se fait du livre comme la réception explicitement autobiographique qu'il a suscitée, confortée bien souvent par les propos mêmes de l'auteur, rappelant volontiers, dans ses entretiens ou dans d'autres ouvrages, certains épisodes qui s'y trouvent relatés⁵. Or, à bien y regarder, *Le Cœur à rire et à pleurer* manifeste une ambiguïté générique à laquelle les lecteurs, tout occupés de la substance autobiographique – quête identitaire, aliénation de la petite bourgeoisie guadeloupéenne, conflits de générations, émergence d'une personnalité rebelle... – n'ont guère prêté attention, invités en cela, du reste, par la subtile stratégie du masque mise en place par

2. Voir par exemple Louise Hardwick, « La Question de l'enfance », dans Noëlle Carruggi (dir.), *Maryse Condé, Rébellion et transgression*, Paris, Karthala, 2000, p. 43-65 ; Anne Malena, « Playing with Genre in Condé's Autofiction », *Journal of West Indian Literature*, vol. 12, n° 1-2, 2004, p. 154-169.

3. Deborah M. Hess, *Maryse Condé, Mythes, paraboles et complexité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 96.

4. Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno, « Présentation », dans *Maryse Condé : une nomade inconvenante*, Matoury, Ibis rouge, 2002, p. 9.

5. Voir par exemple VSF, p. 124 et 222 ; Maryse Condé, *Le Cœur à rire et à pleurer*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 17 (dorénavant CRP).

l'auteur. Cette ambiguïté s'affirme pourtant – quoique, il est vrai, avec discrétion – dès le paratexte.

La couverture du livre fournit, en effet, au-delà du titre clairement identifiable sous le nom de l'auteur, « un ingrédient quelque peu hétérogène⁶ » placé en bas de page – « Souvenirs de mon enfance » –, que Genette propose d'appeler « indication générique⁷ » et dont le rôle, décisif, consiste à faire connaître le « statut officiel que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte⁸ ». Cette mention paratextuelle « qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer⁹ » entre en parfaite congruence avec le titre qui, mentionnant par métonymie le siège de la vie affective ainsi que deux de ses manifestations les plus fondamentales, oriente la réception du côté de la confession des émotions personnelles qui émailleraient, dans leur succession contrastée, un parcours individuel donné pour vrai. À ce stade, le paratexte instaure donc un horizon d'attente typiquement autobiographique, dès lors que l'on définit le genre, avec Philippe Lejeune, comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹⁰ ». Cette impression première se voit, du reste, confirmée par la formule « récit de souvenirs » utilisée plus tard par l'auteur dans l'« Avant-dire » de *La Vie sans fards*.

On s'avise cependant que, passée la couverture, l'indication générique entre en concurrence frontale avec le véritable sous-titre du livre, « Contes vrais de mon enfance », intégrant lui aussi un terme de désignation générique. Situation inédite au sein du système de la titrologie moderne dont les trois éléments – titre, sous-titre et indication générique –, sont censés délivrer des informations convergentes ou pour le moins compatibles. Une confusion s'installe donc d'emblée, soutenue par la reprise, dans le sous-titre et l'indication générique, du même groupe prépositionnel – « de mon enfance » –, laissant planer l'idée de la possible interchangeabilité des « souvenirs » et des « contes vrais ». Glissant dans l'ombre de la catégorie générique annoncée sur la couverture, ces derniers voient leur discordante requête fictionnelle absorbée par le contexte autobiographique mis en place, s'ils ne passent pas tout simplement inaperçus aux yeux du lecteur inattentif. Ils tendent à voir s'évanouir le caractère de fictivité qui leur est consubstantiel, fortement atténué, du reste, par la subséquence directe d'une épithète affichant leur atypique véracité. L'idée vient alors que le terme « conte » pourrait dénoter le simple fait de raconter, hypothèse qui, non seulement estomperait le caractère ostensiblement oxymorique de la catégorie « contes vrais », mais offrirait une issue apaisée au conflit sémantique inhérent à l'information paratextuelle. C'est sur cette incertitude quant au sens à conférer au terme « conte » que s'ouvre le livre.

Pour autant, l'éviction de la distorsion liminaire entre les deux termes génériques n'empêche pas pleinement l'adhésion puisqu'elle reviendrait à tenir pour immotivé le double choix paratextuel et à tenir une telle oscillation, à une place pourtant stratégique du livre,

6. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 62.

7. *Ibid.*, p. 61.

8. *Ibid.*, p. 98.

9. *Ibid.*

10. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], p. 14.

pour une bénigne inconséquence de l'auteur ou de l'éditeur. Force est donc d'admettre que la poétique du livre s'inscrit résolument au cœur de cette contradiction inaugurale, venant idéalement illustrer la question des cas génériques limites, envisagée par Philippe Lejeune dans son *Pacte autobiographique* : « si la contradiction interne, estime-t-il, était volontairement choisie par un auteur, elle n'aboutirait jamais à un texte qu'on lirait comme une autobiographie ; ni vraiment non plus comme un roman mais à un jeu pirandellien d'ambiguïté¹¹. »

Nul doute qu'un tel jeu pirandellien ait pu séduire Maryse Condé, qui s'arrogerait alors la liberté d'expérimenter la possibilité, inédite, d'un pacte de lecture délibérément bifide : autobiographique, d'une part, induit par le terme « souvenirs » et le déterminant possessif à la première personne inclus dans la mention générique ; romanesque, d'autre part, selon la terminologie de Philippe Lejeune, engageant une « attestation de fictivité » fournie par le terme « conte ». L'opacification de l'horizon d'attente du livre consécutive à un tel choix n'a pas échappé à la critique et a été rapportée à l'ambiguïté de la notion peu commune de « conte vrai » : ainsi, selon Louise Hardwick, le sous-titre « nous signale bien que le ton qu'emprunte l'auteur dans ce projet d'écriture est plutôt ambigu. Le mot "conte" rend floues les barrières entre réalité et fiction ; la notion d'un "conte vrai" devient donc idiosyncrasique¹² ». C'est ce concept singulier et assez trouble de « conte vrai », sous lequel Maryse Condé choisit d'inscrire son projet, qu'il importe désormais d'interroger.

Les « contes vrais » ?

Un ouvrage de langue française du XIX^e siècle rappelle la distinction sémantique, inhérente à la place syntaxique de la caractérisation, qui oppose la formule « conte vrai » à son homologue inversé « vrai conte » : « un vrai conte est un conte dans toute la force du terme. Ici, il signifie éloigné de la vérité ; un conte vrai, c'est un récit conforme à la vérité¹³ ». La postposition de l'adjectif, faisant porter l'accent sémantique sur le second terme du syntagme, atténue la charge notionnelle du premier, qui tend dès lors à se déprendre de son sens générique pour renvoyer à un acte narratif plus général et à une forme moins clairement identifiable dont le terme « récit » pourrait offrir une glose commode. Un tel partage est repris en 1943 par le dominicain Yves Filfe dans son compte rendu du *Petit Prince* de Saint-Exupéry : « C'est un conte, pas un conte vrai, mais un vrai conte. Or ce sont les poètes qui font les vrais contes. Et Antoine de Saint-Exupéry est un poète¹⁴. » Ainsi, au rebours du « vrai conte » qui trouve son lieu au cœur de l'invraisemblable et se voit affecté d'un indice fictionnel majeur –, le « conte vrai » se définirait négativement, non comme l'antonyme du texte de fiction, mais plutôt comme un récit du vraisemblable, présentant une affabulation modérée. Il apparaît donc qu'en caractérisant de la sorte ses « Contes », Maryse Condé, loin de proclamer l'absolue vérité de son propos, semble plutôt signaler, au cœur de l'oxymore où elle place son

11. *Ibid.*, p. 32.

12. Louise Hardwick, « La Question de l'enfance », *op. cit.*, p. 43.

13. Claude François et Joseph Fontaine, *Méthode comparative pour le français et le latin*, Paris, Périsse et Compère, Léopold Collin, 1806, p. 109.

14. Yves Filfe, « Antoine de Saint-Exupéry, "Le Petit Prince" », *Revue dominicaine*, décembre 1943, p. 316.

dessein, une limite à l'affabulation à laquelle elle entend se livrer et, ce faisant, en signale subrepticement l'existence fondatrice. Le pacte référentiel instauré par les textes autobiographiques, dont le but est la fidélité au vrai et non au « simple vraisemblable¹⁵ », s'y trouve de la sorte clairement dénoncé. C'est dans cet écart entre le vrai biographique et le vraisemblable fictionnel que se situe donc l'enjeu du livre qui, par là, fait sien le « mensonge¹⁶ » inhérent à toute littérature.

À cette première opposition, s'en ajoute une autre, à la fois corollaire et implicite, entre le « conte vrai » et le « conte merveilleux » qui, on le sait, fait la part belle à un surnaturel spécifique pleinement accepté des personnages comme du lecteur¹⁷ et se nourrit de « ce qui n'arrive pas, ce que les yeux ne voient pas, ce que la sagesse des journaux ne sait pas¹⁸ ». Il se caractérise par un irréalisme fondamental dont il n'entend aucunement faire mystère : il « fait parade de son irréalité, exhibe ses invraisemblances, grossit, rapetisse, déforme, dénature ses éléments sans le moindre souci d'être cru, avec l'arbitraire qui est la loi au royaume absolu de l'imagination¹⁹. » Le conte vrai, au contraire, serait ce qui récuse cet « extraordinaire qui n'est d'aucun jour » au profit d'un extraordinaire « de chaque jour²⁰ ». Du reste, révoquant l'éloignement indéfini instauré par le traditionnel incipit en « il était une fois » de son homologue merveilleux, il inscrit volontiers son action au sein d'une temporalité plus récente : cette relative modernité est signalée par le narrateur d'un « conte vrai » oranais, désireux de distinguer son récit de ces « vieux contes de fée remontant au temps de la mère l'oie²¹ » dont, pour sa part, le narrateur anonyme pouvait dire : « Ces choses-là n'arrivent plus de nos jours, [...] Je n'y crois pas, vous non plus²² ». Mais, s'il inscrit son action au cœur d'un quotidien relativement récent, s'il s'échappe des espaces fabuleux où conduit le conte de fée, le conte vrai n'en exige pas moins « que la fiction y soit exhibée comme telle constamment » puisque « tout lecteur de conte attend qu'on l'avertisse et réavertisse que 'ceci est un conte'²³ ». L'hypothèse selon laquelle le terme « conte » pourrait revêtir l'acception neutre de « récit » se trouve ainsi battue en brèche.

La fictivité relative du *Cœur à rire et à pleurer* ne saurait par conséquent se voir réduite à la question, quasi philosophique, de l'impossibilité de se dire ni ne signale l'inévitable inexactitude des souvenirs, rendus inaccessibles « par le temps écoulé²⁴ » – « oublis, erreurs, déformations involontaires, etc » (*VSF*, p. 111) étant le lot de l'autobiographe –, mais participe

15. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 36.

16. Nous employons le terme à dessein. Il pourra être mis en relation avec les propos de Maryse Condé dans l'« Avant-dire » de *La Vie sans fards*.

17. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 59.

18. Maurice Blanchot, « Du Merveilleux » [1947], dans *La Condition critique, articles 1945-1998*, Paris, Gallimard, 2010, p. 116.

19. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977 [1972], p. 102.

20. Maurice Blanchot, « Du Merveilleux », *op. cit.*, p. 59.

21. Anon., « Charité oranaise », *Revue mondaine oranaise*, 4 novembre 1906, p. 6.

22. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p. 102-103.

23. France Vernier, « Les Disfonctionnements [sic] des normes du conte dans *Candide* », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 16.

24. Louise Hardwick, « La Question de l'enfance », *op. cit.*, p. 45.

d'une démarche consciente de « falsification » du réel – le terme est de Maryse Condé (*VSF*, p. 11) – et de transgression assumée du pacte référentiel imposé par l'autobiographie, dont la formule serait, selon Philippe Lejeune : « Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité²⁵ ». Maryse Condé jure de dire la vérité mais s'octroie la liberté de ne s'y pas tenir. En témoigne exemplairement l'étonnante récusation, *a posteriori*, de l'épisode fameux de la saynète d'anniversaire, raconté dans *Le Cœur à rire et à pleurer* (p. 13) et confirmé à maintes reprises dans divers entretiens. « Extraordinaire conteuse, [Maryse Condé] pourrait nous faire avaler des couleuvres antillaises²⁶ », observe fort justement Lydie Moudileno. Le « conte vrai » est la forme qui lui permet une telle prise de liberté par rapport à la vérité. Ainsi, lorsque VèVè Clarke l'interroge sur le genre paradoxal dont elle a fait usage dans son livre – « Comment un conte peut-il être vrai ? » –, Maryse Condé affirme, d'une part, l'essentielle fictivité de son propos et, d'autre part, l'esthétique illusionniste, aux antipodes de l'ambition autobiographique, à laquelle elle a sacrifié : « C'est une façon de dire que c'était imaginé et que je le présentais *comme* la réalité²⁷ ». C'est donc bien une *fiction* d'autobiographie qu'offre l'auteur dans *Le Cœur à rire et à pleurer*, sous les dehors ambigus de son livre de souvenirs, qui ne se laisse réduire ni à une véritable autofiction, dont le pacte est explicitement romanesque, ni à la pure fiction – si l'on en juge par les informations fournies en couverture –, ni à la pure autobiographie. De cette falsification volontaire des données du réel, un autre élément paratextuel donne la mesure, qu'il convient d'examiner : l'épigraphe.

L'épigraphe proustienne

L'épigraphe proustienne, extraite des premières lignes la « Préface » du *Contre Sainte-Beuve* – « Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui » – ne laisse de surprendre à l'orée d'un ouvrage censément autobiographique et, qui plus est, sous la plume d'un auteur dont les prédispositions intellectuelles seront maintes fois célébrées comme une de ses qualités les plus remarquables²⁸. Maryse Condé ne retient de la préface de Proust qu'une seule phrase qu'il peut être utile de replacer dans son contexte :

Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art. Ce que l'intelligence nous rend sous le nom de passé n'est pas lui²⁹.

25. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 36.

26. Lydie Moudileno, « De l'autobiographie au roman fantastique », dans Noëlle Carruggi (dir.), *Maryse Condé, Rébellion et transgression*, Paris, Karthala, 2000, p. 26.

27. Françoise Pfaff, *Nouveaux Entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps*, Paris, Karthala, 2016, p. 182 (nous soulignons).

28. Les références à l'intelligence de Maryse sont foison : voir *CRP*, p. 140 et 147 ; *VSF*, p. 70 et 136 ; *Heremakhonon*, Paris, Seghers, 1988, p. 19.

29. Marcel Proust, « Préface », dans *Contre-Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1954, p. 43.

On s'avise cependant qu'un tel désaveu anti-intellectualiste ne revêt pas exactement la même signification sous la plume des deux auteurs. Chez Proust, c'est la vertu heuristique de l'intelligence, incapable par nature de saisir « cette pure substance de nous-mêmes³⁰ » qu'est le passé, qui fait l'objet d'une remise en question : « ce n'est qu'en dehors d'elle » que l'écrivain peut espérer parvenir à faire surgir des choses ou des lieux où sont désormais empressés les moments défunts de notre existence. Ainsi, la chose est bien connue, c'est dans la sensation d'un morceau de pain grillé trempé dans du thé que « soudain les cloisons ébranlées de [l]a mémoire céd[ent] » et que resurgissent, par un heureux effet de hasard, les heures « mortes pour l'intelligence³¹ ». En signalant à l'attention de son lecteur la seule phrase qu'elle détache du propos de Proust, Maryse Condé y jette une lumière toute différente : ce n'est pas tant le moyen – intelligence ou sensation – de saisie du souvenir qui se trouve alors mis en cause dans l'affirmation de son impéritie, que la fondamentale inadéquation de l'objet prétendument appréhendé (le passé) et de ce qui en est effectivement restitué par le travail de reconstruction intellectuelle. Maryse Condé n'invite donc pas, par ce biais, à une réflexion sur les moyens de l'autobiographie mais sur la lacune et le mensonge qui lui sont inhérents. Il ne saurait cependant s'agir, à cette place paratextuelle déterminante, de dénoncer les communes imprécisions du souvenir, mais bien, comme le rappelle Gérard Genette, de proposer un discret commentaire, un peu énigmatique, du texte, qu'il revient au lecteur, « dont la capacité herméneutique est [...] mise à l'épreuve³² », d'éclaircir.

Il est certes permis, avec Isabelle Rüf, par exemple, d'établir un rapport d'opposition implicite entre l'épigraphe et le mot central du titre et d'estimer que c'est au cœur, et non à l'intelligence, que l'auteur entend donner voix dans son livre³³ ; mais, sous des dehors anodins qui en dissimulent l'essentiel paradoxal, la citation ne constitue rien moins qu'un ironique désaveu de l'ambition autobiographique à laquelle l'ouvrage semble prétendre : ce qui sera donné à lire, est-il discrètement annoncé au seuil du livre, n'est pas le réel évanoui auquel nous donnons le nom de passé, foncièrement irréductible aux prises de l'intelligibilité rationnelle et du discours construit ; et ce quelque chose offert à la lecture requiert élucidation. Ainsi, l'irréductibilité ontologique du passé et de la saisie intellectuelle, invalidant toute prétention à la restitution de la vérité existentielle, condamne la parole prétendument autobiographique au monde de la fiction et de l'imaginaire.

Si, selon Proust, c'est à la sensation – celle par exemple des pavés inégaux d'une cour – qu'il revient de faire revivre fugitivement les moments défunts que l'intelligence échoue à saisir, c'est à l'imagination que Maryse Condé confie une telle tâche : « Oui je crois que l'imagination est plus vraie que les faits. Imaginer, c'est là que l'on peut trouver la vérité, oui, c'est quand on cherche dans sa tête à comprendre, c'est là qu'on arrive à trouver³⁴. » Comprendre,

30. *Ibid.*, p. 45.

31. *Ibid.*, p. 44.

32. Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 160.

33. Isabelle Rüf, « Maryse Condé : *Le Cœur à rire et à pleurer* », *Le Temps*, 30 janvier 1999.

34. Silvia Cappellini, « "Ce besoin d'expliquer le monde, mon monde à moi, cela me pousse à écrire." Entretien avec Maryse Condé », *Francofonia*, n° 61, 2011, p. 224.

alors, ne se définit pas comme un processus intellectuel, mais comme parole donnée à l'imagination dotée d'une extraordinaire vertu heuristique. Dans cette perspective, les propos tenus par l'auteur à Silvia Cappellini au sujet de l'écriture de *Victoire, les saveurs et les mots* se révèlent particulièrement éclairants pour *Le Cœur à rire et à pleurer* : « C'est la vérité que je cherche, et pour arriver à la vérité il faut, au contraire, que je sois le plus fidèle possible à ce qui vraiment est arrivé³⁵ » mais elle ajoute : « il y a deux niveaux : le niveau des faits, je crois assez solide, assez sûr, et le niveau psychologique, fait de sentiment et d'émotion qui est, je crois, pour moi, personnel et imaginaire à la fois³⁶. » Sont donc explicitement distinguées une vérité objective et une vérité intérieure, dispensée des exigences de l'exactitude factuelle et trouvant son expression la plus pure dans l'imaginaire. C'est manifestement cette vérité du sentiment et de l'émotion que vise Maryse Condé dans son livre de souvenirs, une vérité en parfaite congruence avec un genre qui trouve sa « loi au royaume absolu de l'imagination³⁷. »

La vérité de l'écrivain est toujours, selon Maryse Condé, une trahison-translation du réel. Dès lors, l'auteur peut, citant *Les Anneaux de manège* de Bernard Pingaud, affirmer l'équivalence de tous les processus de création : « Il devient indifférent que je me souvienne ou que j'invente, que j'emprunte ou que j'imagine ». La vérité autobiographique peut s'accommoder de toutes les libertés prises avec la réalité, pour peu que, derrière ou à travers l'anecdote, sa présence en filigrane se fait sentir et irradie. Tels propos tenus par l'auteur sur *Heremakhonon* livrent de la sorte les enjeux du *Cœur à rire et à pleurer* :

L'enfance de Véronica est la mienne dans un certain sens. Ce qu'on y trouve de vrai c'est la relation que j'avais avec mon père qui, me semble-t-il, ne m'aimait pas beaucoup. Il aimait mes autres sœurs. Quand j'étais enfant, il me gâtait énormément mais quand j'ai commencé à avoir ma propre personnalité, nous étions souvent en désaccord car j'avais un penchant pour la controverse. Il avait l'habitude de dire, « Maryse est folle ». On peut dire qu'*Heremakhonon* brosse un portrait fidèle de certains aspects de mon enfance³⁸.

La transgression opérée sur le réel par le « portrait fidèle » éclaire le fonctionnement du « conte vrai » qui, à travers la stylisation de la fiction, accède à la vérité de l'être. Du reste, parlant de *Victoire*, Maryse Condé a ces mots révélateurs : « je n'avais pas besoin de mensonge, pas besoin de mythe, pas besoin d'embellissement³⁹ », signalant par là *a contrario* ce dont elle avait fait usage dans son premier livre de souvenirs qui, en dépit de la réception clairement autobiographique qui fut la sienne, entendait offrir une illusion du réel, vérité et mensonge indissociés, constituant, aux yeux de l'auteur, un accès à un essentiel qui n'entendait se dire que de façon seconde.

35. *Ibid.*, p. 223.

36. *Ibid.*, p. 224.

37. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p.102.

38. VèVè A. Clark., « "Je me suis réconciliée avec mon île" ; une interview de Maryse Condé », *Callaloo*, n° 38, 1989, p. 92.

39. Silvia Cappellini, « "Ce besoin d'expliquer le monde..." », *op. cit.*, p. 223.

La parole oblique du conte

Le conte condéen est donc le langage indirect du vrai ; il en est le détour et le masque et, ainsi, fait signe vers ce qui demeure dissimulé, qu'il invite à rechercher. Tenter de comprendre la stratégie mise en œuvre dans *Le Cœur à rire et à pleurer* exige désormais d'interroger plus avant les modalités de l'instrument traditionnel dont il fait usage, à la lumière des précieux développements offerts par Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman*.

Marthe Robert a parfaitement mis en lumière le principe général de transposition inhérent à la stratégie de lisibilité du conte, fondé sur un « déplacement de l'illusion qui consiste à afficher le faux pour obliger à découvrir le vrai⁴⁰. La distorsion de la mimésis si visiblement affichée constitue donc un mode d'accès oblique à une vérité souterraine, irréductible aux superficialités de l'adéquation au réel, qui institue le conte en « genre primordial », « dépositaire d'un savoir secret⁴¹ ». L'éloignement temporel et géographique qu'il consacre n'a pas pour unique vocation de divertir le lecteur ; il le contraint plus fondamentalement à une modification du regard vouée à déceler, sous les apparences les plus anodines, une réalité plus sombre : « Dépayser pour divertir, mais aussi pour évoquer ce qu'il y a d'occulte et d'interdit dans les choses les plus familières, tout l'art du conte est là⁴² ».

Le conte condéen, « à rire et à pleurer », engage ainsi son lecteur dans la quête de l'être secret qui se livre et se dissimule à travers la fiction. Parallèlement, l'écrivain, « persuadé que le passé seul éclaire le présent et que le retour aux origines est le seul chemin de la vérité⁴³ », fait du conte le moyen d'une archéologie du moi, retrouvant par là un temps originel « qui, ignorant les disjonctions de la raison, laisse à l'existence son unité primordiale⁴⁴ ». L'enfance est conçue comme l'âge « magique » de l'« unité primordiale de l'être », non plus comme « le fragment daté d'une biographie personnelle » : il est symboliquement « le temps d'avant la chute où êtres, choses et bêtes baignent encore dans le paradis de l'indistinct. Être enfant, redevenir enfant, c'est ainsi annuler la séparation irréversible causée par la pensée rationnelle, c'est retrouver la pureté, l'harmonie, la vraie connaissance⁴⁵ » dont l'accession à l'âge adulte signe la perte.

Or, il s'agit très précisément, on s'en avise, de ce qui s'est joué dans l'existence de Maryse Condé, avouant, dans *La Vie sans fards*, la blessure et l'humiliation qui, à la fin de l'enfance, fracturèrent son existence et la firent brutalement accéder, dans toute l'ironie de la formule, à la « vraie vie » : « j'avais été blessée et humiliée. J'avais souffert dans mon cœur et dans mon orgueil. J'étais devenue une déclassée, une paria » (*VSF*, p. 241). S'expliquent par ailleurs, d'une part, le fait que le second volet de l'autobiographie, quittant les terres de l'enfance, consacre dans le même temps l'abandon de la forme générique du conte et, d'autre part, la récurrence tout à fait frappante, sous la plume de l'auteur, d'un vœu de retour dans le

40. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 102.

41. *Ibid.*, p. 106.

42. *Ibid.*, p. 102.

43. *Ibid.*, p. 105.

44. *Ibid.*, p. 111.

45. *Ibid.*

sein maternel comme à un temps d'avant la blessure de vivre. Une telle douleur s'exprime précocement dans *Le Cœur à rire et à pleurer*, alors que « toute petite » encore, assise sur les genoux de sa mère, Maryse regrette déjà la sérénité chaude du sein maternel :

Rien ne me faisait comprendre pourquoi je n'étais pas restée à l'intérieur de son ventre. Les couleurs et les lumières du monde autour de moi ne me consolait pas de l'opacité où, neuf mois durant, j'avais circulé, aveugle et bienheureuse avec mes nageoires de poisson-chat. Je n'avais qu'une seule envie : retourner là d'où j'étais venue et, ainsi, retrouver un bonheur que, je le savais, je ne goûterais plus ; (CRP, p. 27)

Elle s'exprime à nouveau quand, avant son départ pour Paris, brusquement soulevée de tout l'amour qu'elle porte à sa mère, « roulée en boule contre son flanc, dans son odeur d'âge et d'arnica, dans sa chaleur », Maryse pleure avec elle la fin d'« un certain bonheur » (p. 136)⁴⁶. Cette scène, consacrant la réunion de la fille et de la mère à qui le livre est dédié, est sans doute bien moins autobiographique, au sens propre, que fantasmatique, mais elle dit symboliquement quelque chose de cette vérité de l'auteur, qui, selon Gérard Genette, a « pour condition, au double sens de clause nécessaire et de manière d'être, c'est-à-dire en somme pour lieu, le mensonge⁴⁷ ».

Un article du psychanalyste Michel Peterson, « L'Odeur de la mère », place à l'origine de la vérité du conte condéen un dédoublement fondamental qui toucherait sans distinction le monde et les hommes :

Contes vrais de mon enfance... D'où vient cette vérité ? Il serait commode de répondre qu'elle sort toujours de la bouche des enfants surtout lorsqu'elle agite un passé de fièvres, pays de l'emmêlement des joies et des souffrances. [...] Si ces contes sont vrais, autobiographiques, c'est parce qu'ils donnent accès aux dédoublements et aux clivages des êtres et des choses⁴⁸.

« Clivages et dédoublements des êtres », rien n'est plus exact. Ils désignent et disent une faille fondatrice, secrète, celle, sans doute, qui conduira Maryse Condé à rechercher ailleurs, dans une Afrique fantasmée, l'autre part d'elle-même, toujours manquante – « Qu'est-ce que j'y cherchais ? Je ne le sais toujours pas avec exactitude » (VSF, p. 15). Ils désignent également une douleur d'être, née peut-être du « chagrin » originel, réel ou fantasmatique, de n'avoir pas été désirée⁴⁹. Dans un entretien avec Xavier Orville daté de juin 1990, Maryse Condé avoue en effet l'angoisse et la souffrance qui ont toujours été siennes, dès son plus jeune âge : « J'étais une enfant hypersensible. Tout, tout, tout me faisait mal. Les enfants à l'école, les maîtres à l'école. Le monde me paraissait très dur à supporter⁵⁰ ». C'est donc cette faille

46. Dans *La Vie sans fards*, plongée en compagnie de son amant Kwame dans la nuit d'Ajumako, la narratrice avoue être prise du violent désir de « recommencer [s]a vie », de « sortir à nouveau du ventre de [s]a mère » (p. 249) ; plus loin, le calme de Khombole est vécu comme un « retour dans la paix du ventre de [s]a mère » (p. 265).

47. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 192.

48. Michel Peterson, « Maryse Condé. L'Odeur de la mère », *Nuit blanche*, n° 77, hiver 1999-2000, p. 17-19.

49. Voir CRP, p. 12.

50. Xavier Orville, entretien avec Maryse Condé, 1er juin 1990. A consulter sur www.lameca.org.

intérieure qu'il appartient à la littérature de creuser, mais en la faisant résonner à travers les blancs de l'anecdote. Les dix-sept contes qui composent le livre auront mission de formuler, en pointillés, l'être kaléidoscopique de l'auteur, suivant une logique qui, si elle ne l'exclut pas, refuse toute préséance asservissante à la chronologie, les différents chapitres étant dévolus à l'illustration d'une facette de l'existence ou de l'identité de la petite héroïne : l'épisode intitulé « Bonne fête Maman », par exemple, métaphorise, plus qu'il ne relate, l'origine la vocation de l'écrivain ; « Mabo Julie » pose les questions, centrales, de la figure maternelle et de la mort ; « Le Chemin de l'école », celui de l'identité antillaise. Cependant, la tension qui traverse l'ouvrage entre continuité et discontinuité, entre dit et non-dit peut être interprétée comme le signe de ce secret de l'être qui échappe irréductiblement à la discursivité et qu'il convient de rechercher entre les lignes.

Enfin, il convient d'observer que la dynamique stéréotypée du conte traditionnel, fondée sur le mouvement de projection vers la fin nécessairement heureuse qui le caractérise⁵¹, rejoint la téléologie implicite du récit autobiographique d'enfance qui renvoie toujours à la figure absente qui se tient à l'horizon du texte, celle de l'écrivain dont le double statut d'auteur consacré et de personne d'âge mûr confère sa légitimité à l'entreprise d'écriture de soi. Dès lors, le « pouvoir suprême » obtenu, après maintes difficultés, par le héros du conte trouve son équivalent symbolique dans la « royauté⁵² » littéraire à laquelle est parvenu l'écrivain. *Le Cœur à rire et à pleurer* peut donc se lire comme un récit de vocation, renouant par là avec l'intérêt du mythe et de la légende pour l'« individu appelé en quelque façon à de grandes choses⁵³ ». Traditionnellement, ce héros au destin exceptionnel « est nécessairement quelqu'un qui n'aurait pas dû naître et qui, venu au monde en dépit de tous les obstacles, ne survit qu'au prix d'une lutte de chaque instant contre un pouvoir malfaisant⁵⁴ » ; « il naît de travers, dans des circonstances malencontreuses qui le marquent en quelque façon et le mettent à l'écart du petit clan familial⁵⁵ ». Par ailleurs, ce « héros souffrant, pitoyable en raison même de sa jeunesse – en général, c'est un enfant ou un adolescent » est un « être infirme, difforme, mal né, mal aimé, torturé avec raffinement par un entourage inhumain », qui parvient « néanmoins au pouvoir suprême – la royauté symbole d'un bonheur parfait garanti jusqu'à la fin des jours⁵⁶ ». Ces analyses illustrent étonnamment le destin de Maryse Condé, dont l'existence, elle l'a souvent confié, n'a été longtemps qu'une lutte constante contre « la vie scélérate » (*VSF*, p. 70), ce synonyme de « la vraie vie, avec son cortège de deuils, de ratages, de souffrances indicibles » (*CRP*, p. 155). On songe également que la petite héroïne du livre, dont la naissance donna lieu à « un des récits mythiques de la famille » (p. 12), n'aurait pas dû naître puisque, selon les codes en vigueur dans son milieu, « à quarante ans passés, avec un mari déjà vieux-corps » (p. 20), il n'était pas convenable que sa mère

51. Voir Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 82-83.

52. *Ibid.*, p. 83.

53. *Ibid.*, p. 88.

54. *Ibid.*, p. 88-89.

55. *Ibid.*, p. 86-87.

56. *Ibid.*, p. 83.

enfantât⁵⁷. Par ailleurs, s'il n'est pas question, dans l'ouvrage, d'un personnage objectivement « infirme » ou « difforme », l'héroïne adolescente se désole de ses disgrâces physiques et se croit « la fille la plus laide de la terre » (p. 139) : « À quinze ans, je me regardais dans la glace et me trouvais laide. Laide à pleurer. Au bout d'un corps en gaule sans fin, une figure triste et fermée. Les yeux à peine fendus. Les cheveux peu fournis et mal coiffés. Les dents d'un bonheur dont ne je ne voyais pas l'amorce » (p. 131-132). Il s'agit, enfin, d'un être qui s'est vu torturé par la petite Anne-Marie de Surville, fille d'une famille de Blancs-pays qui, au lieu d'être la camarade espérée, lui tire les cheveux, lui bourre les côtes de coups de pieds tout en l'abreuvant copieusement d'insultes. Un être mal né, assurément, non désiré et très vite mal à l'aise au sein d'une famille dont les valeurs et obsessions lui échappent. Or, selon Marthe Robert, « en établissant une corrélation [...] entre la calamité de la naissance et une carrière bénie des dieux, le conte ne fait que suivre la ligne de pensée propre au mythe et à la légende⁵⁸ » : Maryse Condé écrit par là sa propre mythologie, son propre conte étimologique, l'histoire fantasmagorique de l'enfance qui aurait pu être la sienne mais dont elle choisit de faire celle de l'écrivain qu'elle est devenue.

De fait, à cette petite fille qui n'aurait pas dû voir le jour, l'auteur offre une venue au monde éclatante, à « caractère unique », au milieu des liesses et débordements du Mardi-Gras : « Il me plaît de penser que mon premier hurlement de terreur résonna inaperçu au milieu de la liesse d'une ville. Je veux croire que ce fut un signe ; signe que je saurais dissimuler les plus grands chagrins sous un abord riant » (*CRP*, p. 26). Ces lignes, dont on notera l'ambiguïté, n'avalisent aucunement, comme on pourrait le croire, la réalité de leur objet mais affirment au contraire la souveraineté créatrice de l'auteur. Elles appellent plusieurs remarques : tout d'abord, il s'agit là d'une pure fiction puisque la véritable Maryse Boucolon ne vint au monde qu'en un austère jeudi de Carême qui n'avait plus des réjouissances des Jours Gras que le souvenir et quelques cendres⁵⁹. Or, une telle recreation s'inscrit pleinement dans la logique du conte qui, rappelle Marthe Robert, « mène grand bruit » sur la venue au monde de son héros :

pour expliquer le destin de ce héros déshérité qui prend une revanche si éclatante sur la vie – par le même moyen, donc, on peut le supposer, pour les mêmes raisons que l'Enfant trouvé ou le « faiseur » de roman –, le conte mène grand bruit autour d'un accident de naissance qu'il rattache tantôt à un phénomène naturel, tantôt à un mauvais présage ou à la malfaisance d'une quelconque puissance invisible⁶⁰.

Il n'est pas anodin que le destin de ce héros, issu d'un « accident de naissance » inscrit sous le signe d'une puissance malfaisante, et qui prend une magnifique revanche sur la vie, soit

57. « Mon père portait droit ses soixante-trois ans. Ma mère venait de fêter ses quarante-trois ans ». *CRP*, p. 12.

58. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 88.

59. En 1937, le Mardi-Gras tombait le 9 février et non le 11, date de la naissance officielle de la petite Maryse Boucolon. Selon la tradition, très suivie en Guadeloupe, le Mercredi des Cendres mettait un terme aux festivités des Jours Gras, à minuit très exactement, heure à laquelle les « mas » et carnavaliers devaient avoir cessé toutes réjouissances pour entrer dans la pieuse période de Carême.

60. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, op. cit., p. 83.

explicitement rapporté à celui du « faiseur de roman ». On observera que lorsque Maryse Condé, évoque « le récit des incidents bien ordinaires qui [ont] précédé [s]a naissance », elle signale qu'il n'y eut « ni éclipse de lune ou de soleil, ni chevauchements d'astres dans le ciel, ni tremblements de terre ni cyclones » (*CRP*, p. 26), comme pour signifier, au contraire, la présence de cette puissance invisible et scélérate, qui devait longtemps accompagner son existence. Enfin, si la phrase du *Cœur* citée plus haut révèle une vérité psychologique éclairant la loi profonde de l'être condéen, elle constitue également une déclaration programmatique vouée à exhiber le « jeu » du texte – dans le double sens du terme – et l'irréductible décalage entre l'auteur et ses masques : Maryse Condé, écrivain, Maryse Boucoulon réelle et Maryse Boucoulon fictive se renvoient l'une à l'autre le miroir d'une vérité qui, de reflets en reflets, demeure insaisissable.

Larvatus prodeo, j'avance masqué, telle est la règle (carnavalesque ?) de l'être condéen, et telle est aussi la clé de l'esthétique mise en œuvre dans *Le Cœur à rire et à pleurer*, approche joueuse d'une vérité intérieure dont, en définitive, l'auteur ne livre que ce qu'il veut. Les *Contes* donnent à lire, au-delà de l'anecdote et dans le jeu indéfinissable du vrai et du fictif, la seule vérité qui soit aux yeux de l'écrivain : sa fondamentale, sa foncière liberté créatrice. Il s'agit donc bien d'un de ces « édifices de fantaisie où l'expression de la vérité s'estompe » (*VSF*, p. 11) dans un jeu subtil entre fiction et vérité, voué à « transfigur[er] en objet littéraire, intersection du rêve et du désir » (*CRP*, p. 133) le personnage dont il relate les aventures.

Conclusion

Le Cœur à rire et à pleurer conte l'histoire d'une princesse pleine de tempérament qui s'ennuyait fort⁶¹, cadennassée dans le milieu bourgeois du Pointe-à-Pitre du milieu du XX^e siècle, en un temps où la réussite, encore exceptionnelle, des Nègres s'affiche avec fierté. Ces « contes vrais » des Antilles narrent le quotidien, fourmillant d'anecdotes, de cette petite fille espiègle qu'attend, le lecteur le sait bien, un destin hors du commun. En choisissant la forme du conte, Maryse Condé, qui avoue avoir eu une enfance des plus ennuyeuses et « parfaitement dénuée d'intérêt⁶² » (*CRP*, p. 133), se joue d'un genre considéré comme « le vestige gracieux d'une époque révolue bien propre à inspirer la nostalgie⁶³ ». Elle feint de croire au paradis perdu dont il est toujours plus ou moins la quête afin d'instaurer librement un royaume de l'illusion dont elle est seule souveraine. Ainsi, sous les dehors de l'autobiographie, *Le Cœur à rire et à pleurer*, dépassant le partage rigide entre le vrai et l'imaginaire, fait du lecteur le témoin d'un « jeu pirandellien d'ambiguïté » où le moi se dit, se dissimule, s'invente et s' imagine. Entre Maryse Boucoulon et Maryse Condé, place est faite à cette « autre », insaisissable, indicible sinon par le biais paradoxal d'une fiction « vraie ». Car, pour l'écrivain, « Je est un autre »,

61. Voir VèVè A. Clark, « "Je me suis réconciliée avec mon île"... », *op. cit.*, p. 92.

62. Dans son entretien avec VèVè A. Clark, Maryse Condé avoue : « D'un certain point de vue, mon enfance est absolument dénuée d'intérêt. Toutes ces années passées dans une famille refusant de voir quiconque parce que les autres étaient en dessous de sa condition » ou encore « C'était tellement ennuyeux de grandir à la Guadeloupe à cette époque », *ibid.*, p. 91 et 93.

63. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p.106.

comme l'avait découvert un tout jeune homme, enfermé lui aussi dans le milieu étriqué d'une lointaine province, après qu'un Prince d'Aquitaine, veuf et inconsolé, eut déclaré : « je suis l'autre » ; et si, dans son livre, Maryse Condé écrit sa vérité, c'est en creusant cette faille tapie au fond de tout écrivain qui, toujours, « cherche à être ce qu'[il] ne peut pas être » (CRP, p. 16) et ne trouve sa vérité que dans la quête perpétuelle de son « je », toujours « autre ».

Bibliographie

- ANON., « Charité oranaise », *Revue mondaine oranaise*, 4 novembre 1906, p. 6-7. À consulter sur gallica.bnf.fr
- BLANCHOT Maurice, « Du Merveilleux » [1947], dans *La Condition critique, articles 1945-1998*, Paris, Gallimard, 2010, p. 115-132.
- CAPPELLINI Silvia, « "Ce besoin d'expliquer le monde, mon monde à moi, cela me pousse à écrire." Entretien avec Maryse Condé », *Francofonia*, n° 61, 2011, p. 221-229. www.jstor.org/stable/43016596
- CLARK VèVè A., « "Je me suis réconciliée avec mon île" ; une interview de Maryse Condé », *Callaloo*, n° 38, 1989, p. 86-132. doi.org/10.2307/2931144
- CONDÉ Maryse, *Heremakhonon*, Paris, Seghers, 1988.
- *Le Cœur à rire et à pleurer*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- *La Vie sans fards*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2012.
- COTTENET-HAGE Madeleine et MOUDILENO Lydie, « Présentation », dans *Maryse Condé : une nomade inconvenante*, Matoury, Ibis rouge, 2002.
- FILFE Yves, « Antoine de Saint-Exupéry, "Le Petit Prince" », *Revue dominicaine*, décembre 1943, p. 316.
- FRANÇOIS Claude et FONTAINE Joseph, *Méthode comparative pour le français et le latin*, Paris, Perisse et Compère, Léopold Collin, 1806.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- HARDWICK Louise, « La Question de l'enfance », dans Noëlle Carruggi (dir.), *Maryse Condé, Rébellion et transgression*, Paris, Karthala, 2000, p. 43-65.
- HESS Deborah M., *Maryse Condé, Mythes, paraboles et complexité*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975].
- MALENA Anne, « Playing with Genre in Condé's Autofiction », *Journal of West Indian Literature*, vol. 12, n° 1-2, 2004, p. 154-169. www.jstor.org/stable/23019743
- MOUDILENO Lydie, « De l'autobiographie au roman fantastique », dans Noëlle Carruggi (dir.), *Maryse Condé, Rébellion et transgression*, Paris, Karthala, 2000, p. 17-27.
- PETERSON Michel, « Maryse Condé. L'Odeur de la mère », *Nuit blanche*, n° 77, 1999-2000, p. 17-19. id.erudit.org/iderudit/19372ac
- PFAFF Françoise, *Nouveaux Entretiens avec Maryse Condé, écrivain et témoin de son temps*, Paris, Karthala, 2016.
- PROUST Marcel, *Contre-Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1954.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977 [1972].
- RÜF Isabelle, « Maryse Condé : *Le Cœur à rire et à pleurer* », *Le Temps*, 30 janvier 1999.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.
- VERNIER France, « Les Disfonctionnements [sic] des normes du conte dans *Candide* », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 15-29. doi.org/10.3406/litt.1971.2496

Compte rendu

Jacques Rancière, *Les mots et les torts. Dialogue avec Javier Bassas*, La Fabrique, 2021.

AMIRPASHA TAVAKKOLI, EHESS

Langage et réalité

Dans l'ouvrage *Les mots et les torts*, le philosophe espagnol Javier Bassas interroge Jacques Rancière sur le rôle des mots et de l'écriture philosophique dans la fabrique d'un « ordre égalitaire ». L'objectif de Javier Bassas est de montrer le rapport particulier du raisonnement philosophique à la méthode égalitaire dans le travail de Rancière, depuis *La Nuit des prolétaires*, jusqu'à son dernier livre intitulé *Le Temps du paysage*. Dans leurs échanges, Rancière revient sur son parcours de philosophe et analyse ses points de divergence avec les philosophes qui l'ont beaucoup influencé comme Marx, Althusser ou Derrida.

Dès le début de l'entretien, Rancière indique que « si la question de l'égalité a un sens, elle se pose non pas au niveau de la transmission d'une pensée, mais au niveau de sa constitution, au niveau du type de monde commun qu'elle configure par sa manière même de s'identifier et de se formuler » (p. 14). Pour Rancière, l'égalité n'est ni une valeur purement théorique, ni l'objet de débats savants et hautement sophistiqués. La fabrique de l'égalité se découvre dans la vie quotidienne des gens ordinaires. Dans *La Nuit des prolétaires*, Rancière s'intéresse à la littérature et à la poésie du prolétariat au XIX^e siècle, en essayant de penser l'expérience de l'égalité à partir des témoignages venant du peuple. Sa démarche se veut sans a priori et son analyse est plus expérimentale qu'abstraite. En effet, son but est « d'établir entre les textes philosophiques et d'autres textes des relations d'égalité » (p. 17). Par ailleurs, toute la singularité de sa méthode est liée à son immense intérêt pour l'expérience égalitaire dans son état originel et avant sa métamorphose en matière de la pensée dans le discours des philosophes. Or, la méthode égalitaire de Rancière exige qu'on puisse mettre au même niveau et en interaction le discours philosophique et la littérature du prolétariat, cette dernière n'étant pas reconnue comme de la grande littérature. Rancière indique par exemple que nous trouvons dans la littérature du prolétariat une réflexion approfondie de la notion de temps, comme quelque chose qui n'appartient pas à l'ouvrier : « Le temps ne m'appartient pas », dit l'ouvrier en parlant de sa condition professionnelle. Or, pour Rancière, « la formulation même de cette contrainte est une manière de commencer à la refuser » (p. 17).

Ce refus préfigure le début du combat des ouvriers contre la bourgeoisie. Une réflexion sur le temps qui rejoint celle proposée par Karl Marx, mais dont le point de départ est différent de celui des hégéliens de gauche, qui s'intéressaient au rapport entre l'aliénation et le travail de manière purement théorique et détachée de toute expérience concrète. À la différence d'eux, Rancière cherche à comprendre la révolte du prolétariat à partir de leur

expérience de vie, qu'il considère comme faisant partie de la réflexion philosophique. La méthode égalitaire ne place aucune hiérarchie entre ces deux manières de dénoncer la réalité aliénante des sociétés capitalistes du XIX^e siècle. Dans l'art de philosopher selon Rancière, « il s'agit de construire, par l'écriture, la scène d'égalité entre des blocs de langage qui sont normalement considérés comme appartenant à des sphères différentes » (p. 19). Il indique également que la poésie, l'art et la littérature prolétariennes sont aussi puissants et subversifs que les analyses de Marx et Engels dans *Capital* ou *Grundrisse*. C'est pourquoi il essaye de s'introduire « dans ces blocs afin de les déplacer pour définir un plan où ils communiquent, où il y a un objet de pensée commun qui existe et qui s'exprime dans un langage commun » (p. 19). Ainsi, il construit un dialogue entre le discours philosophique et la littérature prolétarienne dans toutes ses formes. Pour Jacques Rancière, la méthode égalitaire fixe et figure un cadre qui anéantit toute différence (supériorité ou infériorité entre les discours et les récits), à travers un intérêt égal pour l'usage des mots et des discours, aussi bien du côté des prolétaires que du côté des philosophes. Désormais, littérature prolétarienne et discours marxiste visent les mêmes objectifs, selon différents moyens, dans la fabrique et la transmission des idées.

Rancière précise que l'écriture au sens large du terme est pour lui « un moyen de faire se rencontrer *de facto* des discours hétérogènes qui parlent de la même chose, mais qui sont habituellement placés dans des univers sans communication entre eux » (p. 21). Donc, par rapport à l'égalité, « le problème n'est pas d'y croire ou de ne pas y croire, mais de la construire par le travail continu de l'écriture » (p. 22). Chez lui, la réflexion purement théorique sur l'égalité se laisse remplacer par une démarche expérimentale portant sur la fabrique d'un ordre égalitaire. C'est pourquoi la méthode égalitaire n'est censée faire aucune différenciation entre le discours savant des philosophes et le discours ordinaire des individus issus des classes sociales modestes. Tout discours est porteur d'une vérité et tout usage du langage capable de participer et de prendre part à *l'aventure de l'égalité*. Rancière précise ainsi qu'« il n'y a rien à comprendre dans mes textes. Ce qu'il faut, c'est seulement accepter de bouger avec » (p. 25). Ici, « bouger avec » signifie se déplacer entre les différents discours et savoir s'approprier et interpréter les différents usages des mots. Le souci épistémologique de Rancière est de penser l'avènement de l'égalité par le bas. Comprendre l'égalité dans ce qu'elle a de plus concret, c'est-à-dire dans l'expérience quotidienne des gens ordinaires.

Javier Bassas interroge Rancière sur les éventuelles applications de la méthode égalitaire dans les sciences de l'éducation. Le philosophe établit une nette différenciation entre la logique égalitaire et la logique pédagogique normale. Selon lui, « le processus d'égalitaire fonctionne toujours mieux quand il n'y a pas de contrainte institutionnelle, de situation institutionnelle, quand il n'y a pas d'objectifs à remplir » (p. 26). Dans *Le maître ignorant*, son travail sur la pédagogie égalitaire, Rancière est allé au-delà de la logique pédagogique institutionnelle, en prenant l'envers du discours du maître. Joseph Jacotot ne dit pas être en possession d'un quelconque savoir et n'a pas la prétention de mieux connaître le monde qui nous entoure que ses élèves. La singularité de sa démarche consiste à construire un savoir émancipateur avec ses élèves, à partir de sa méthode égalitaire appliquée à l'enseignement. Si toutes les intelligences sont égales, mieux vaut donc débattre pour comprendre le monde.

Selon Rancière, chez Jacotot la transmission du savoir et la pédagogie se libèrent des contraintes traditionnelles issues de l'ordre des privilèges. Ainsi, les élèves et leurs professeurs réfléchissent ensemble aux questions qui les préoccupent. Rancière s'est inspiré de Jacotot dans sa démarche et a essayé de « déplacer le lieu où la question de l'égalité se pose » (p. 28). Ainsi, l'égalité comme idéal, comme valeur subjective, n'est jamais détachée des relations humaines. Elle n'est pas à l'extérieur des rapports sociaux mais au cœur de toute interaction humaine, aussi bien dans l'usine, qu'au sein du parti ou à l'université.

Rancière précise qu'il est « entré dans Marx à partir de ses textes de jeunesse » (p. 33). L'intérêt pour le jeune Marx, celui de *L'idéologie allemande* et des *Manuscrits de 1844* est directement lié à la curiosité de Rancière pour l'expérience humaine dans ce qu'elle a de plus visible et concret. Marx dans le *Capital* ou *Grundrisse* se lance dans un débat philosophique avec ses précurseurs et se projette entièrement dans le monde des idées. Jeune, au contraire, il a une plus grande sensibilité pour l'expérience ouvrière en tant que fait expérimental. À partir du jeune Marx, Rancière s'éloigne d'Althusser, notamment sur le vécu du prolétariat et sa mise à égalité avec la réflexion purement théorique à ce sujet. Une fois de plus, nous constatons que chez Rancière la particularité de l'expérience de l'égalité est surtout liée « à celle du déplacement et de l'effacement des frontières qui excluent ou hiérarchisent » (p. 33). Pour Rancière, l'expérience de l'égalité est sans repères, aléatoire et, d'une certaine manière, non prévisible. Désormais, sa perception du rôle du prolétariat diffère profondément de certains courants de l'orthodoxie marxiste qui interprètent les soulèvements du prolétariat uniquement sous le prisme des infra-structures économiques. Or, la réflexion politique à l'aube de l'expérience égalitaire résiste à l'essentialisation métaphysique et à la prévision. Elle reste inédite et se construit au fil du temps, selon le hasard des circonstances.

Langage et émancipation

Dans le deuxième chapitre des entretiens, Rancière analyse les éventuelles portées politiques de sa réflexion sur la condition égalitaire. Il précise en même temps que « la sphère d'application de l'égalité ne se limite pas à celle de la pratique politique » (p. 46). Autrement dit, « le conflit de l'égalité et de l'inégalité est partout » (p. 47). De la lutte du prolétariat à la lutte féministe, en passant par le combat anticolonialiste des peuples opprimés du Tiers-monde, les chemins de l'émancipation sont multiples et la réflexion sur l'égalité interminable et hétérogène. Rancière s'intéresse tout particulièrement à l'élément constitutif de toute expérience égalitaire, c'est-à-dire le langage. Le sujet politique est capable de construire un dialogue avec ses semblables sur sa propre condition existentielle ainsi que celle d'autrui. Ainsi, chaque citoyen est capable de penser sa condition de l'émancipation selon l'usage précis qu'elle ou il fait du langage. Rancière donne partiellement raison à Derrida, quand ce dernier met l'accent sur la multiplicité des trajectoires et la singularité des parcours individuels. Cependant, pour Rancière, l'avènement du postmoderne est capable de relativiser l'importance des luttes sociales, alors que les sujets politiques, malgré les différences, sont capables de se rassembler autour de valeurs communes. Tout comme Derrida, pour Rancière : « Il faut éviter de figer les productions de sens dans des catégories fixées par avance. » (p. 48). En effet, il n'existe aucun

a priori en ce qui concerne la fabrique d'un ordre égalitaire et en cela, toute réflexion sur l'égalité peut varier d'une époque à l'autre et selon les contextes. L'expérience égalitaire est singulière mais dans sa singularité, elle est aussi capable de rassembler des individus venant d'horizons tout à fait différents.

Pour Rancière, la littérature est un champ d'une très grande importance pour comprendre les mécanismes singuliers et souvent compliqués de la fabrique du consensus égalitaire en politique. L'expression « politique de la littérature » chez Rancière renvoie aux diverses manières par lesquelles la littérature construit, déconstruit et reconstruit les ordres égalitaires. Rancière reconnaît la « singularité de l'égalité », mais à aucun moment il pense que cette singularité rend impossible la fabrique du commun. Selon lui, « la littérature constitue un certain type de monde commun dont les formes sont plus ou moins égalitaires ou inégalitaires » (p. 50). Madame Bovary de Flaubert, Swann de Proust, Tess de Hardy et le jeune Werther de Goethe construisent chacun leurs propres univers, propres à eux-mêmes, marqués par leurs conditions sociales et leurs soucis collectifs. Il est à préciser que dans sa réflexion sur la littérature, Rancière se démarque des auteurs comme Sartre qui pensent l'engagement des auteurs comme le seul facteur déterminant pour comprendre la portée politique des œuvres littéraires. Chez Rancière, en revanche, « politique de la littérature » désigne le champ d'interaction entre l'écriture d'une part et la fabrique d'un monde égalitaire d'autre part, indépendamment des auteurs. Ainsi, le roman est-il un champ d'expérimentation par excellence, ouvert au principe d'égalité dans un monde qui n'y est pas forcément favorable. Rancière précise aussi que « le langage de l'émancipation est le langage de l'autodidactisme », même si « l'auto-didactisme ne doit pas être pensé comme une affirmation d'un soi autonome » (p. 59). Encore une autre fois, Rancière se démarque des auteurs post-modernes comme Lyotard ou Derrida, en détachant l'autodidactisme de toute réflexion égocentrique et personnalisante. L'action, de la même manière que la pensée politique, construit du commun et peut rassembler les sujets autour d'une action collective. Désormais ce qui intéresse Rancière dans la critique littéraire, « ce n'est pas la question de la différence au cœur du logos. C'est la question de la disponibilité des mots et de ses effets dans le partage du sensible » (p. 64). N'oublions pas non plus que chez Rancière la parole émancipatrice et libératrice n'a pas de maître. Il s'agit d'une parole qui interrompt et qui fait rupture. Malgré sa grande singularité, toute parole émancipatrice attire d'autres personnes et peut déboucher sur une action collective. En ce sens, elle est sans maître, donc autonome et cherche à rendre libre, ceux et celles qui recherchent la liberté dans la vie de tous les jours.

Langage et image

Javier Bassas termine ses entretiens avec Jacques Rancière en évoquant le rapport entre l'image et le langage. Rancière critique la fonction purement représentative de l'image, issue de la philosophie aristotélicienne et préfère mettre l'accent sur la puissance « interromptrice » des images. Les images ne sont pas de simples outils de représentation au service du discours : Rancière précise que certaines images sont capables d'interrompre les messages ou de transmettre un autre message que celui qu'elles sont censées produire ou représenter.

Pour Rancière, toute la particularité de la révolution esthétique à l'époque moderne est liée à cette puissance des images, qui sont capables d'aller au-delà d'une simple représentation, d'un simple enchaînement des causes et des effets au sens aristotélicien du terme. Par exemple, les images cinématographiques chez Lanzmann ou Eisenstein sont capables d'interrompre notre vision conventionnelle du monde et de son histoire. Elles sont capables de nous amener vers les points obscurs et les vides d'un discours qui cherche à produire une image cohérente de soi. À partir des potentiels subversifs de la représentation imagée, Rancière évoque la possibilité d'une « critique esthétique du consensus représentatif » (p. 84). En effet, l'artiste est capable de transgresser l'ordre établi à travers l'usage et la combinaison des images. Même si les images dont l'artiste s'inspire peuvent être issues de la vie de tous les jours, dans leur combinaison elles seront capables d'interroger le discours dominant et de l'amener vers ses lacunes, sinon ce qu'il refuse d'admettre. Autrement dit, les images, tout en représentant un fait réel, seront aussi capables de le métamorphoser ou du moins de le placer à un niveau différent de sa provenance et ainsi de jouer avec le sens et de changer sa destinée.

Que peut-on retirer des considérations de Rancière par rapport à l'esthétique dans le champ de la philosophie politique ? Les images qui interrompent, les images qui font rupture mettent en valeur le dispositif expérimental par rapport au dispositif conventionnel dans le domaine de la lutte politique. C'est pourquoi, chez Rancière et dans toute politique d'émancipation, « la question est d'opposer à ce dispositif consensuel un dispositif expérimental qui montre la possibilité de cet impossible » (p. 90-91). Certes les images peuvent interrompre, mais elles ne dessinent pas une ligne de conduite, encore moins une maxime conductrice pour celle ou celui qui cherche à rendre possible les impossibles. L'image qui interrompt ouvre le champ de l'expérimentation et fait ainsi appel à la volonté de toute personne qui souhaite rendre le monde qui l'entoure plus égalitaire : « la volonté impliquée dans ce processus n'est pas la puissance de créer des actes à partir d'un centre. Elle est plutôt la constance du travail de l'expérimentation » (p. 91). Le travail de l'expérimentation sous le prisme de la méthode égalitaire renforce l'éventail des possibilités dans le champ de l'action politique. Ainsi, le communisme pour Rancière fait-il référence à une action singulière, portée vers la fabrique des égalités, dans un monde qui produit plutôt des inégalités. Rancière a une perception expérimentale du communisme qui s'oppose à la perception dogmatique du PCF. Autrement dit, dans sa vision du communisme, il est plus favorable à l'hypothèse communiste de Badiou qu'à la vision purement matérialiste d'Althusser. Ces quelques entretiens nous aident à comprendre la démarche de Rancière et surtout ses désaccords avec l'orthodoxie communiste ou avec certains philosophes comme Derrida ou Lyotard.

Compte rendu

Béatrice Fleury et Jacques Walter (dir.), *Violences et radicalités militantes dans l'espace public en France, des années 1980 à nos jours*, Paris, Riveneuve, 2020.

LUCILE DARTOIS, Université de Lorraine et Université du Québec

Cet ouvrage collectif, codirigé par Béatrice Fleury et Jacques Walter, porte sur des objets de recherche dont l'importance traverse l'espace et le temps : l'engagement militant, l'action collective au sein de l'espace public, la pratique de la violence comme moyen de revendication, la radicalité comme objet médiatique. Circonscrites à la France, des années 1980 à nos jours, les 26 contributions offrent une approche multidisciplinaire en sciences humaines et sociales. Les méthodologies mobilisées sont de nature qualitative : études de cas, approches ethnographiques avec enquêtes de terrain, analyses multimodales de discours médiatiques ou politiques (presse papier, réseaux sociaux, capsules vidéo, journaux télévisés etc.), et une approche expérimentale.

On peut regretter le fait que ce volume n'offre pas de réflexion sur le flou sémantique qui caractérise les termes « radical », « radicalité », « radicalisation ». En effet, malgré son usage médiatique omniprésent, la radicalité est une réalité complexe et difficile à définir, parce que son usage s'inscrit à la croisée d'enjeux historiques, sociaux et politiques. À la fois idéologie, discours ou action, individuelle ou collective, elle recouvre différents modes d'implication. Cependant, le caractère hétérogène des études présentées permet d'élargir le champ discursif du radical, trop souvent associé à un paradigme sécuritaire, et aux études sur le terrorisme islamiste¹. Au fil de la lecture, on explore tour à tour les radicalités environnementales, syndicalistes, xénophobes, identitaires, djihadistes, catholiques, féministes, indépendantistes et politiques d'extrême gauche (Action Directe, *black bloc* etc.). Les schémas habituels qui associent radicalité, violence et dangerosité sont interrogés.

Ainsi, l'ouvrage ne se cantonne pas aux approches traditionnelles, souvent individualisantes et psychologisantes. Le prisme utilisé pour aborder la violence militante est ici de l'ordre du politique, du collectif et du médiatique. On y entrevoit des idéologies articulées à des répertoires d'actions collectives pluriels, et une multiplicité d'acteurs.trices sollicité.es dans la construction discursive des radicalités (activistes, journalistes, politiques, citoyen.nes, etcetera).

1. Marchal Roland et Ould Ahmed Salem Zekeria Roland, « La "radicalisation" aide-t-elle à mieux penser ? », *Politique africaine*, vol. 149, n° 1, 2018, p. 5-20.

Des radicaux non-violents ?

Dans une première section, intitulée « Mobilisations, stratégies, perceptions », les contributeurs.trices interrogent la notion de violence en tant que catégorie politique et médiatique. Dans les discours, l'étiquette « radicalité » est généralement mobilisée lorsqu'il y a recours à la violence comme moyen de protestation. Or, plusieurs travaux comme ceux de Beauzamy², montrent que les mouvements non-violents, associés aux idées d'ouverture, de modération, voire de négociation et de dialogue, peuvent aussi se dire radicaux. De même, l'article de Marieke Stein introduit la notion de « désobéissance » (et ses notions connexes telles que résistance, action directe, action non-violente, action non-conventionnelle, action contestataire etc.), mobilisée notamment par les groupes écologistes. L'autrice, à travers une observation participante, montre l'arbitrage militant des frontières entre violence et non-violence, légalité et illégalité, légitimité et illégitimité. En effet, « sur le terrain des mobilisations, le rapport à la désobéissance et à l'illégalité fait l'objet de négociations parfois difficiles au sein des collectifs réunis autour des mêmes luttes » (p. 34).

En parallèle, Vincent Carlino aborde la dissonance du positionnement des militants écologistes par rapport à celui des médias locaux, à propos de ce qu'est une contestation « violente ». L'auteur conclut que « Définir ce qui est violent ou non revient *in fine* à exclure des acteurs du débat public, de manière à légitimer des décisions politiques » (p. 66). Enfin, Guillaume Troussel à propos des luttes syndicales cégétistes, Matthijs Gardenier au sujet des groupes antimigrants à Calais, et Marion Jacquet-Vaillant sur les Identitaires, abordent l'élaboration de la définition de l'ennemi (dichotomie nous/eux), et les frontières négociées entre violence symbolique et violence verbale ou physique.

Également, Caroline Patsias interroge le sens que les non-radicaux (ici, des citoyens.nes de Montréal) donnent à l'étiquette « radical » ; et Simon Varaine remet en question, à travers une étude expérimentale, le lien établi entre contexte économique en crise, et engagement dans des groupes politiques radicaux violents. Pour clore la première partie, la radicalité djihadiste est abordée sous l'angle du genre (Hasna Hussein), et du processus de radicalisation (Fabien Carrié et Laurent Bonelli).

La figure médiatique du radical

La deuxième partie du livre s'attache à dépeindre l'impact des médias sur l'évolution des mouvements radicaux. La co-construction du récit médiatique et du récit de lutte est analysée au sein de groupes catholiques intégristes (Amandine Mercier), des Femen (Jallal Mesbah) et de la ZAD à Notre-Dame-des-Landes (Bruno Raoul). Ces études montrent comment les médias façonnent la figure radicale des activistes (des « riverains », aux « enragés », « squatteurs », « combattants », « écoguerriers », « casseurs » de Notre-Dame-des-Landes, dans l'article de Bruno Raoul), et, par conséquent, délimitent le champ des pratiques politiques légitimes.

2. Brigitte Beauzamy, « La norme de radicalité dans les mouvements transnationaux pour la paix dans le conflit israélo - palestinien et l'action directe non violente », *Lien social et Politiques*, n° 68, 2012, p. 213-230.

Dans la même lignée, Manuel Cervera-Marzal, à partir d'une étude de cas sur le groupe de désobéissance civile Les Refuseurs, démontre l'interdépendance et l'ambivalence qui caractérisent la relation entre journalistes et activistes. De son côté, Pierre Chartier explore la narration de la violence dans la presse écrite, et notamment l'usage journalistique d'une rhétorique de l'ordre de l'émotion et du sensationnel.

Puis, sont successivement analysées les mobilisations stratégiques des réseaux socio-numériques par les mouvements anti-IVG (Stéphane Dufour) et par le Front National (Justine Simon) pour communiquer, diffuser et persuader. Arnaud Mercier, à partir de sa propre expérience des réseaux sociaux, décrit des sphères virtuelles caractérisées par un anti-intellectualisme, l'attitude qui vise à « déchoir ceux qui sont perçus comme des "sachants", qui sont considérés socialement comme plus légitimes à prendre la parole en public » (p. 354). Parce que l'autocontrôle social y est largement répandu, les espaces virtuels deviennent des zones conflictuelles et polémiques.

Continuités temporelles

Enfin, la troisième partie de l'ouvrage vise à « comprendre la prégnance des phénomènes d'écho entre des événements » (p. 10). Fouad Nasri explore la narration de la violence, et les modes d'actions collectives entrepris par des collectifs qui s'attachent à dénoncer la violence policière dans les banlieues. De son côté, François Audigier, dans un article passionnant, raconte le traitement médiatique d'Action Directe, un groupuscule marxiste et anarchiste des années 1980 qui justifiait politiquement la violence révolutionnaire, jusqu'au crime. Ensuite, Angeliki Monnier et Annabelle Seoane, à l'issue d'une analyse de discours de prisonniers djihadistes français en Syrie, proposent de penser l'« aradicalité », plutôt que de recourir à la notion de déradicalisation.

Dans une sous-section consacrée à l'impact de l'image, Amandine Kervella et Aurélia Lamy, puis Thomas Richard, s'interrogent sur la visibilité que les médias (journaux télévisés, espaces fictionnels) offrent aux actions terroristes djihadistes. Puis, Béatrice Fracchiolla et Christina Schluz-Romain questionnent la pertinence d'une vidéo « stop-djihadisme » proposée par le gouvernement comme outil de sensibilisation. Plus précisément, la rhétorique propagandiste, binaire et moraliste du supposé « contre-discours » djihadiste est mise en évidence.

À propos de la mémoire collective et politique d'événements terroristes, Jacques Walter s'intéresse à la mise en récit historique de l'attentat de la rue Copernic en 1980, et Isabelle Garcin-Marrou à la commémoration de l'assassinat du préfet Erignac en Corse en 1998. Les deux contributions interrogent la perspective temporelle (résonances entre le passé, le présent), ainsi que les rôles d'une multiplicité d'acteurs dans la construction des récits (juges, journalistes, victimes, présumés coupables etc.). La dernière contribution, rédigée par Hugo Melchior, compare les discours tenus à un demi-siècle d'intervalle par les dirigeants du Parti Communiste Français et les politiciennes de La France Insoumise, en vue de se distinguer de ceux qui « sont identifiés à la figure de l'ennemi de proximité dans le champ politique à gauche » (p. 548), c'est-à-dire les déviants politiques. Plus précisément, l'auteur

montre que dans les deux cas, l'argument d'autorité déployé pour discréditer les gauchistes des années 1968, et les *black blocs* du XXI^e siècle, est celui de leur prétendue appartenance bourgeoise.

Déconstruire les radicalités

En somme, ce volume propose un riche éventail d'études qui portent sur un sujet qui soulève les passions : les militant.es, celles et ceux qui s'engagent pour défendre une cause qui dépasse les intérêts individuels, et qui s'abandonnent à l'« éthique de la conviction³ ». L'ouvrage évacue quelque peu les notions de rapports de pouvoir, de dialectique entre majoritaires (la norme, la figure du.de la citoyen.ne raisonnable) et minoritaires (la déviance, la radicalité). Néanmoins, il permet de se ressaisir de l'idée selon laquelle une idéologie, une action, un rapport au monde n'étant pas radicaux *par essence*, la définition du radicalisme ne peut être que *relative*, comme l'avaient souligné Sedgwick⁴ ou Amiraux et Javiera⁵.

Bibliographie

- AMIRAUX Valerie et JAVIERA Araya-Moreno, « Pluralism and radicalization: Mind the gap ! », dans P. Bramadat et L. Dawson (dir.), *Religious Radicalization in Canada and Beyond*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, p. 92-120. doi.org/10.3138/9781442665392-007
- BEAUZAMY Brigitte, « La norme de radicalité dans les mouvements transnationaux pour la paix dans le conflit israélo-palestinien et l'action directe non violente », *Lien social et Politiques*, n° 68, 2012, p. 213-230. doi.org/10.7202/1014812ar
- ROLAND Marchal et OULD AHMED SALEM Zekeria, « La "radicalisation" aide-t-elle à mieux penser ? », *Politique africaine*, vol. 149, n° 1, 2018, p. 5-20.
- SEDGWICK Mark, « The Concept of Radicalization as a Source of Confusion », *Terrorism and Political Violence*, vol. 22, n° 4, 2010, p. 479-494.
- WEBER Max, *Le savant et le politique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1963 [1919].

3. Max Weber, *Le savant et le politique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1963 [1919].

4. Mark Sedgwick, « The Concept of Radicalization as a Source of Confusion », *Terrorism and Political Violence*, vol. 22, n° 4, 2010, p. 479-494.

5. Valerie Amiraux et Araya-Moreno Javiera, « Pluralism and radicalization: Mind the gap! », dans P. Bramadat et L. Dawson (dir.), *Religious Radicalization in Canada and Beyond*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.