



**Maud GONNE**

## Pseudo-traduction et jeux de miroirs dans l'écriture populaire de Georges Eekhoud

### Résumé

Via l'analyse d'un roman-feuilleton bilingue et anonyme, co-écrit par Georges Eekhoud, cet article étudie les enjeux de la pseudo-traduction dans le sous-champ littéraire belge de grande production. L'analyse s'attèle plus particulièrement à la façon dont le bilinguisme littéraire est négocié et travesti du paratexte au texte, puis par le biais d'une scénographie métafictionnelle dans laquelle Georges Eekhoud rélègue son écriture originale au statut de traduction. Entre pseudo-original et pseudo-traduction, ce texte populaire multiplie les impostures, problématisant des conditions d'énonciation marquées par les échanges linguistiques, la gestion de l'image d'auteur, et le pragmatisme éditorial.

### Abstract

Through the study of an anonymous bilingual serial novel, co-written by Georges Eekhoud, this article discusses the issues of pseudo-translation in the sub-field of large-scale production in Belgium. It analyses, in particular, the way literary bilingualism is negotiated and dissimulated from paratext to text, and in a metafictional scenography in which Eekhoud renounces his original writing to the status of translation. Between pseudo-translation and pseudo-original, this popular text presents multiple impostures, while reflecting on its own enunciative conditions shaped by linguistic exchanges, auctorial management, and editorial pragmatism.

### Pour citer cet article :

Maud GONNE, « Pseudo-traduction et jeux de miroirs dans l'écriture populaire de Georges Eekhoud », dans *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, n° 19, « Pseudo-traduction. Enjeux métafictionnels / Pseudotranslation and Metafictionality », s. dir. Beatrijs VANACKER & Tom TOREMANS, novembre 2016, pp. 75-88.



# Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

## COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

Anke GILLEIR (KU Leuven) – rédactrice en chef – hoofdredactrice

Beatrijs VANACKER (FWO-KU Leuven) – secrétaire de rédaction – redactiesecretaris

Sophie DUFAYS (UCL) – secrétaire de rédaction – redactiesecretaris

Elke D'HOKER (KU Leuven)

Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

David MARTENS (KU Leuven)

Matthieu SERGIER (UCL & Université Saint-Louis -  
Bruxelles)

Laurence VAN NUIJS (KU Leuven)

## CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Agnès GUIDERDONI (UCL)

Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)

Jan HERMAN (KU Leuven)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KU Leuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)

Christophe MEURÉE (AML)

Reine MEYLAERTS (KU Leuven)

Stéphanie VANASTEN (UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)

Marc VAN VAECK (KU Leuven)

## COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle –  
Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)

Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Ben DE BRUYN (Maastricht University)

Dirk DELABASITTA (Université de Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella  
& King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Universität de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)

Mathilde LABBÉ (Université Paris Sorbonne)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université Paris Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (University of Limerick)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Pieter VERSTRAETEN (Rijksuniversiteit Groningen)

*Interférences littéraires / Literaire interferenties*

KU Leuven – Faculteit Letteren  
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331  
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : [beatrijs.vanacker@kuleuvenbe](mailto:beatrijs.vanacker@kuleuvenbe) – [sophie.dufays@uclouvain.be](mailto:sophie.dufays@uclouvain.be)

## PSEUDO-TRADUCTIONS ET JEUX DE MIROIRS DANS L'ÉCRITURE POPULAIRE DE GEORGES EEKHOUD

Omniprésents dans le paysage journalistique belge dès 1860, les romans-feuilletons connaissent un déploiement maximal durant la Belle Époque. Publiés dans les rubriques de rez-de-chaussée de la plupart des quotidiens (p.ex. *Le Soir*, *Het Laatste Nieuws*, *La Meuse*, *Gazet van Antwerpen*, etc.) ou disponibles en fascicules pour quelques centimes<sup>1</sup>, ils circulent rapidement et imposent leur légitimité auprès d'un grand public sans qu'aucune règle de type générique ou esthétique ne les régit. Ils deviennent alors une plateforme de publication alternative pour un marché littéraire belge en surproduction et constitué d'écrivains-journalistes obligés de diversifier leur production afin de pouvoir vivre de leur plume<sup>2</sup>. Alors que certains romanciers, comme Léopold Courouble ou Raf Verhulst, assument pleinement leur rôle de feuilletoniste, d'autres, plus soucieux de leur image d'auteur, comme Albert Giraud, André Fontainas, Paul André ou Georges Eekhoud<sup>3</sup>, dissimulent leur production populaire sous un pseudonyme.

Qu'il soit néerlandophone ou francophone, le roman-feuilleton belge entre en concurrence avec le roman-feuilleton français, comme en témoigne cette lettre de l'éditeur Julius Hoste, fondateur du quotidien *Het Laatste Nieuws* et figure emblématique du mouvement flamand<sup>4</sup>, à un de ses feuilletonistes : « Ami Bruylants, [...] si tu n'appartenais pas au groupe depuis si longtemps, je n'achèterais pas tes romans, car pour 325 francs par an, je peux annoncer 100 ou 200 et encore plus de bons romans français, donc autant que je veux » (Hoste à Bruylants, 24 août 1898)<sup>5</sup>. En effet, si on en croit Maurice Des Ombiaux<sup>6</sup>, les journaux avaient tout avantage à diffuser la littérature française puisque « les contrats avec la *Société des Gens de Lettres* de Paris assuraient la reproduction à volonté de romans, contes, nouvelles,

---

1. Le roman-feuilleton présente de multiples avantages par rapport aux livres: son format et sa maniabilité qui permettent une très vaste diffusion (via l'abonnement, l'emprunt, la lecture dans les espaces publics et l'achat ponctuel), sa périodicité quotidienne qui assure la circulation continue d'un grand espace textuel et une plus grande liberté (aussi économique) pour les auteurs qui ne doivent plus nécessairement passer par un libraire ou même un éditeur. Voir Alain VAILLANT, « De la littérature médiatique », dans *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, « Postures journalistiques et littéraires », s. dir. Laurence VAN NUIJS, n° 6, 2011, pp. 21-33. [En ligne], URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/107>.

2. Sophie PIRON, « La polygraphie chez les écrivains belges au début du XXe siècle », dans *Textyles*, n° 15, 1999, pp. 87-101. [En ligne], URL : <http://textyles.revues.org/1403>.

3. Albert HEUMANN, *Le mouvement littéraire belge d'expression française depuis 1880*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 287.

4. Le mouvement flamand (jusqu'en 1930) est un groupe hétérogène luttant pour la reconnaissance puis pour l'émancipation de la langue et de la culture flamandes au sein de l'État belge.

5. Ma traduction de « *Vriend Bruylants, ik moet beginnen met u te verklaren : waard je niet zo lang aan de groep werkzaam, ik zou uwe romans niet koopen, want voor 325 fr. op een gansch jaar mag ik 100 of 200 en nog meer franschen goede feuilletons afkondigen, dus zooveel als ik wil.* » Consultable aux AMVC (Anvers), cote B 927.

6. Sophie PIRON, *op. cit.*, p. 39.

chroniques, pour des prix dérisoires ». En d'autres mots, plusieurs décennies après la convention franco-belge pour la reconnaissance des droits d'auteurs (1852) qui sonne le glas de la contrefaçon belge, c'est en toute légalité que les histoires françaises envahissent le marché belge pour y être prolongées (cfr. la prolongation de la vie des héros comme le *Juif errant*, *Robert et Bertrand*, *les Trois Mousquetaires*, etc.), traduites, adaptées, imitées, plagiées et publiées en éditions bon marché, parfois plusieurs mois avant l'original parisien<sup>7</sup>.

Pour maximiser cette production commerciale, en grande partie « française », quelques éditeurs-imprimeurs s'adonnent à la publication bilingue. Ainsi, au tournant du siècle, tous les romans-feuilletons historiques en fascicules publiés par la maison d'édition de Julius Hoste paraissent simultanément en français et en néerlandais<sup>8</sup>. Alors que les questions culturelles et linguistiques divisent la société belge, c'est dans les deux langues nationales que diverses thématiques patriotiques, telles que la Guerre des Paysans ou la révolte des Gueux (mais aussi la Révolution française ou les campagnes napoléoniennes), sont à l'honneur dans une avalanche de prolongations, d'adaptations et de traductions populaires des œuvres de Dumas, Sue ou Feval.

Bref, infléchi par des dimensions commerciales et idéologiques – l'argumentation manichéenne du roman-feuilleton facilitant la diffusion de prêts-à-penser<sup>9</sup> – ainsi que par des influences exogènes, le roman-feuilleton belge apparaît comme un laboratoire fascinant pour l'étude des mécanismes et logiques de croisement et de traduction propres aux espaces littéraires « frontaliers ». Produit hybride, polyvalent et en contradiction avec le principe d'auctorialité<sup>10</sup>, il n'a cessé de transgresser les nombreuses « barrières » (auctoriales, éditoriales, linguistiques, nationales) qui forgent habituellement les espaces littéraires plus prestigieux (cfr. restreints), laissant entrevoir des pratiques littéraires complexes, dont la pseudo-traduction.

Dans ce qui suit, nous allons procéder à l'analyse du roman-feuilleton bilingue *Le Petit mendiant ou le Chanteur de rues bruxellois, grand roman patriotique du XVI<sup>e</sup> siècle/De Brusselsche Straatzanger, vaderlandsche roman uit de XVI<sup>e</sup> eeuw* (par la suite CRB/BSZ), co-écrit par Julius Hoste et Gabriël d'Estrange, alias Georges Eekhoud (1854-1927). Nous nous intéresserons particulièrement à la façon dont ce bilinguisme littéraire est négocié et travesti du paratexte au texte (2), puis dans une remarquable mise-en-scène métafictionnelle clôturant la dernière livraison du feuilleton (3). Entre pseudo-original et pseudo-traduction, ce texte, fondamentalement hybride, multiplie les impostures, problématisant des conditions d'énonciation marquées par les échanges linguistiques, la gestion de l'image d'auteur, et le pragmatisme éditorial.

7. Lise DUMASY, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique. Un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, Ellug, 1999.

8. Par la suite, j'utiliserai le mot flamand, plutôt que néerlandais, pour désigner la variante linguistique utilisée dans le nord de la Belgique. Quelques titres : *Le Chanteur de rues/De Brusselsche Straatzanger*, *Le Pont vivant/De Levende Brug*, *La chanteuse populaire d'Anvers/De Volkzangeres van Antwerpen*, *Robert et Bertrand ou les Joyeux Vagabonds/Robert en Bertrand of de Lustige vagebonden*, *L'Homme au Masque de Fer/De man met het Ijzeren Masker*, *Le Petit Patriote ou la Guerre des Paysans/De Kleine Patriot of de Boerenkrijg*, etc.

9. Jacques MIGOZZI, « Littérature(s) populaire(s) : un objet proteiforme », dans *Hermès*, n° 42, vol. 95, date, pp. 93-100.

10. Alain VAILLANT, *op. cit.*, p. 30.

## 1. PSEUDO-TRADUCTION ET PSEUDO-ORIGINAL : DU PARATEXTE AU TEXTE

Roman patriotique à succès<sup>11</sup> publié de 1897 à 1899, le CRB/BSZ est en réalité l'adaptation d'une pièce de théâtre (1882) et d'un roman (1892) de Julius Hoste<sup>12</sup>, et met en scène une thématique nationale longtemps privilégiée par les écrivains et historiographes belges du XIXe siècle, c'est-à-dire la révolte des Pays-Bas espagnols au XVIe siècle<sup>13</sup>. En plus d'imiter le roman-feuilleton français de l'époque (la thématique de l'orphelin mendiant dont la noblesse de cœur laissait présager l'origine princière ou aristocratique), le CRB/BSZ investit tous les stéréotypes du roman historique belge dans la tradition d'Henri Conscience, Henri Moke ou Jules de Saint-Genois<sup>14</sup>. Pourtant, paradoxalement peut-être, le CRB/BSZ exalte une essence linguistique, raciale et même territoriale flamande, plutôt que belge, suivant l'orientation idéologique de son éditeur, grand promoteur de la langue et de la culture flamande contre la francisation de Bruxelles.

(i) Au niveau paratextuel, les livraisons françaises et flamandes présentent le même format : elles mentionnent les auteurs, Gabriël d'Estrange et Julius Hoste, et l'éditeur, Hoste, mais omettent les dates de publication. Quelques années plus tard, lorsque les livraisons sont reliées en volumes, et mises en vente à un prix dérisoire par *Het Laatste Nieuws*, les paratextes fragmentaires restent inchangés. Par conséquent, CRB et BSZ apparaissent comme deux originaux et le CRB/BSZ comme une auto-traduction. Aucune des versions n'est présentée comme la traduction de l'autre, ce qui, aux yeux de Susan Bassnett, constitue déjà une forme de pseudo-traduction en tant que pratique littéraire qui nie l'existence d'original et de traduction<sup>15</sup>. Le « brillant conteur » Gabriël d'Estrange est loué aussi bien dans la presse francophone que flamande pour son talent, pour sa « plume hardie » et pour sa capacité à « captiver l'attention des masses », sans que jamais ne soit levé le voile sur son identité, ni questionnées ses compétences linguistiques<sup>16</sup>. Toutefois, l'origine théâtrale et flamande du feuilleton est revendiquée dans la presse néerlandophone, et bien

11. « *De schoone vaderlandsche roman De Brusselsche Straatzanger waarvan de 3e afl. verschenen is aan 10 cents, bekomt overal den grootste bijval* » [ma traduction : « Le beau roman patriotique De Brusselsche Straatzanger, dont la 3e livraison a paru, a reçu partout le meilleur accueil »] (*Het Laatste Nieuws*, 25 mai 1897).

12. Julius HOSTE, *De Brusselsche Straatzanger. Drama in 6 bedrijven*, Bruxelles, Dehou, 1882. Julius HOSTE, *De Brusselsche Straatzanger*, s.l., 1892.

13. Marc QUAGHEBEUR, « Le XVI<sup>e</sup> siècle : un mythe fondateur de la Belgique », dans *Textyles*, n°28, 2005, pp. 30-45. [En ligne], URL : <https://textyles.revues.org/429>.

14. Raphaël INGELBIEN & Vincent EELEN, « Literaire bemiddelaar in bewogen tijden : Thomas Colley Grattan, zijn bronnen en vertalers in de (ex-)Nederlanden, 1828-1940 », dans *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, n° 128, 2013, pp. 239-254. [En ligne], URL : <http://www.tntl.nl/index.php/tntl/article/viewFile/263/260>.

15. Susan BASSNETT, « When is a translation not a translation? », dans *Constructing Culture : Essays on Literary Translation*, s. dir. Susan BASSNETT et André LEFEVERE, Clevedon, Cromwell, 1998, p. 32.

16. « *Onder de groote romanschrijvers voor 't volk wordt Gabriël d'Estrange bijzonder gewaardeerd. Immers weiningen hebben zoo sterk als hij de belangstelling der massa weten op te wekken, hare aandacht te boeien, hare gramschap op te jagen, en haar tranen van medelijden doen storten ofwel van afgrijzen doen huiveren* » (*Het Laatste Nieuws*, vers 1905). Ma traduction : « Le brillant conteur, Gabriel d'Estrange, relève d'une plume hardie [...] [il] s'adresse à tous les âges, à tous les mondes, à toutes les conditions sociales, à l'époux comme à l'épouse, à la mère aussi bien qu'à la fille » (*Le Soir*, 30 septembre 1897).

connue en Belgique francophone<sup>17</sup>. Il y aurait donc lieu de penser que la paternité de la version flamande ne fasse aucun doute auprès du lectorat.

De Straatzanger a de nouveau atteint le maximum des entrées cet hiver. Disons aussi à nos lecteurs, en passant, que de Straatzanger a paru en roman et que cette belle œuvre est disponible à 10 centimes la livraison dans nos bureaux (*Het Laatste Nieuws*, 2 novembre 1897).<sup>18</sup>

(ii) L'analyse des sources privées ne nous permet pas non plus de trancher définitivement sur le statut des textes. Dans son journal du 3 avril 1915, qu'il destinait à la publication, ce qui le rend sensible à toutes sortes de travestissements et postures, Georges Eekhoud hésite sur la nature de cette activité populaire. D'une part, il parle des « romans traduits pour compte de Hoste » et des « romans de colportage que Hoste me donnait à traduire », reléguant ainsi cette activité secondaire à un rôle secondaire, celui de traducteur. D'autre part, il admet, en mentionnant explicitement *La Chantuse populaire d'Anvers*, un autre roman signé Gabriël d'Estrange, que « l'auteur anonyme de tous ces farragos édités par mon ami Hoste [...] c'était moi »<sup>19</sup>. Eekhoud aurait-il été à la fois, ou en alternance, auteur et traducteur ? Un contrat daté d'avril 1895 (mais non signé)<sup>20</sup> entre Julius Hoste et Jan Bruylants<sup>21</sup> – un feuilletoniste connu sous les pseudonymes d'Auctor et Janszoon – suggère l'antériorité de la version flamande. Bruylants aurait en effet été engagé pour 'prolonger' le BSZ, probablement déjà entamé par Hoste ou un autre collaborateur. Dès lors, il ne s'agirait pas d'une auto-traduction mais de la traduction française, par Georges Eekhoud, d'un original flamand co-écrit par Hoste et Bruylants. Dans cette optique, Gabriël d'Estrange serait un co-pseudonyme, dissimulant plusieurs collaborateurs.

(iii) Cette directionalité, qui confère la supériorité de l'original à la version flamande, est confirmée dans une première analyse textuelle. La version française contient en effet de nombreux hétérolinguismes<sup>22</sup> flamands, qui rappellent la langue originale de l'histoire tout en conférant une impression de traduction. La version flamande, par contre, ne contient aucun hétérolinguisme français.

[...] des milliers de Calvinistes attroupés devant les diverses portes [...] ne cessaient de faire entendre les cris de : *Papen uit ! Papen uit!* (*les moines à la porte*).<sup>23</sup>

[...] wijl duizenden Calvinisten voor de verschillende deuren opeengepakt stonden, en onophoudelijk brulden en schreeuwden : er uit met de papen! Er uit met de papen!<sup>24</sup>

17. En tant que pièce emblématique pour le mouvement flamand, dont le succès a permis la fondation d'un théâtre royal flamand.

18. Ma traduction de « *De Straatzanger heeft ten slotte alweer het maximum der ontvangsten van dezen winter bereikt. Zeggen wij ook ter loops, aan onze lezers, dat de straatzanger in roman verschijnt en dat dit schoon werk immer te verkrijgen is in onze bureelen aan 10 cent per aflevering.* »

19. Consultable aux AML (Bruxelles), cote ML 2954.

20. Cela peut vouloir dire que l'engagement n'a jamais été conclu.

21. Consultable aux AMVC (Anvers), cote H 8256.

22. Rainier GRUTMAN, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*, Québec, Fides, 1997.

23. Gabriël d'ESTRANGE & Jules HOSTE, *Le Petit mendiant ou le Chanteur de rues bruxellois, grand roman patriotique du XVI<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Hoste, 1897-1899, p. 1634, nous soulignons.

24. Gabriël d'ESTRANGE & Julius HOSTE, *De Brusselsche Straatzanger, vaderlandsche roman uit de XVI<sup>e</sup> eeuw*, Bruxelles, Hoste, 1897-1899, p. 1527.

De même, de nombreux passages jouent sur le traductionnel dans la diégèse-même : dans le fragment suivant, la langue d'expression du personnage, le flamand, est uniquement mentionnée dans la version française :

Mais, ajouta-t-il *dans son dialecte flamand* en regardant par la fenêtre, quand on parle du bon Dieu, on voit ses anges. Regarde un peu, femme, qui voilà!<sup>25</sup>

Daar, vervolgde hij, terwijl hij door het venster naar buiten keek, wanneer men den goeden God spreekt, ziet men zijn engelen. Zie mijn vrouw, wie daar zijn!<sup>26</sup>

Selon Theo Hermans dans « The translator's voice in translated narrative » (1996), ce genre d'occurrences auto-réflexives, dans lesquelles les textes affirment être écrits dans un langage particulier, indiquent la présence d'une « seconde voix », celle du traducteur :

[...] sometimes, translations run into contradictions and incongruities which challenge the reader's willing suspension of disbelief ; or the translated text may call on the explicit intervention of a Translator's Voice through the use of brackets or of notes, and they then remind the reader of this other presence continually stalking a purportedly univocal discourse.<sup>27</sup>

Le CRB nous rappelle sans cesse sa nature 'double' : l'histoire, l'imaginaire, les personnages et le patriotisme sont flamands, tandis que la langue du texte est le français. Pourtant, selon Delabastita et Grutman, l'interférence des langues dans la narration n'est pas nécessairement le résultat d'une opération de traduction (ou autre transfert), « if different languages are made to resonate at the various textual, paratextual and intertextual levels (prefaces, citations, annotations, metafictional passages, etc) what make up the text, how and why is that done ? »<sup>28</sup>. En d'autres mots, la confrontation de plusieurs langues au niveau de la diégèse est fonctionnelle. D'ailleurs, le style 'traduisant' n'est-il pas l'une des caractéristiques de l'écriture de Georges Eekhoud dont les « hermaphroditismes de la langue », avait fait remarquer Joris-Karl Huysmans, « prennent je ne sais quel aspect louche »<sup>29</sup>?

(iv) Les paratextes éditoriaux, les aveux d'Eekhoud dans son journal intime et les passages auto-réflexifs dans le texte entourent le texte d'une certaine ambiguïté. Alors que la logique voudrait que le BSZ soit l'original, une analyse traductionnelle nous apprend tout le contraire. Lorsqu'on compare les versions à l'aide du *tertium comparationis* que constitue le roman de 1892, la version française d'Eekhoud apparaît comme l'original, et la version de Jan Bruylants comme la traduction flamande<sup>30</sup>. Eekhoud n'est donc pas juste un traducteur mais sert de passeur entre la version de Julius Hoste et celle de Bruylants.

25. Gabriël d'ESTRANGE & Jules HOSTE, *op. cit.*, p. 492, nous soulignons.

26. Gabriël d'ESTRANGE & Julius HOSTE, *op. cit.*, p. 477.

27. Theo HERMANS, « The Translator's Voice in Translated Narrative », dans *Target*, n° 8, vol. 1, 1996, p. 29.

28. Dirk DELABASTITA & Rainier GRUTMAN, « Introduction. Fictional representations of multilingualism and translation », dans *Linguistica Antverpiensia*, n°4, 2005, p. 16.

29. Lettre de Joris-Karl Huysmans à Georges Eekhoud (juin 1884), cité dans Mirande LUCIEN, *Eekhoud le raouque*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 66.

30. Dans l'extrait suivant, par exemple, le BSZ est indubitablement ultérieur au CRB. « Het oord waar dit gebouw zich verhief opgericht door een koninklijke gril » est un calque du français, agrammatical en néerlandais, et « poorten » est le résultat d'interférences avec le français « porte ».

En résumé, dans CRB/BSZ, source et cible partagent un même espace d'énonciation et de réception et ne cessent d'interagir, tout en interrogeant les limites de la pseudo-traduction telle qu'elle a été définie par Toury, soit les « texts which have been presented as translations with no corresponding source texts in other languages ever having existed – hence no factual ‘transfer operations’ and translation relationships »<sup>31</sup>. La version que l'on pensait être la traduction est en fait l'original (cfr. pseudo-traduction) et la version que l'on pensait être l'original est en fait la traduction (cfr. pseudo-original). Si la complexité du CRB/BSZ semble dépendre, en premier lieu, des modalités « industrielles » et de l'improvisation liées au genre du feuilleton, collaboration, travestissement, pseudonymie et transgression réapparaissent dans la fiction, lorsque l'original français revendique un statut de traduction dans un passage métaréflexif qui problématise, en filigrane, l'interaction entre les langues et les acteurs impliqués dans le processus de production du roman bilingue.

## 2. QUAND LE NARRATEUR DEVIENT TRADUCTEUR

Alors que les deux versions linguistiques suivent un même schéma narratif, la version française d'Eekhoud, plus étoffée, atteint les 105 livraisons contractuelles avant la version flamande de Bruylants, laquelle doit ajouter de nombreuses péripéties pour combler les pages manquantes. Juste avant l'épilogue, le narrateur omniscient engage l'aventure dans le 'Boerenkwartier'<sup>32</sup>, mentionne le nom de Georges Eekhoud et le titre de son œuvre la plus reconnue, *La Nouvelle Carthage* (1888), puis clôture brusquement la version française dans un jeu de miroirs des plus fascinants.

Une bonne trentaine de témoins étaient cités et une foule nombreuse, spécialement d'amis et connaissances, assistait aux débats. Public spécial que celui de ces habitués des correctionnelles, dont *Georges Eekhoud* a dit dans *la Nouvelle Carthage*, qu'ils font leur apprentissage dans cette atmosphère récidive et de délit. Leur tour viendra. De simples spectateurs ils passeront témoins, puis seront impliqués eux-mêmes dans l'une ou l'autre affaire de ces détresseurs terrorisant la banlieue. Les douze dont *je* m'occupe avaient leur quartier général au Roggeveld à Deurne [...] Et c'était là, en ce quartier de prostituées et

---

Le fragment du roman a donc servi d'original d'abord au CRB, qui a traduit « deuren » en « portes », avant d'avoir été traduit dans BSZ en « poorten ». / [roman] « De Koning bevond zich op dit oogenblik in zijn Escuriaal, het wereldbekend paleis, op vier en twintig kilometers afstand der hoofdstad. Dit Escuriaal, werd door den bloedgierigen vorst gebouwd en is zijnen oorsprong schuldig aan eene gelofte van den koning. Het vormt een vierkant van 250 meters, telt 7 torens, 15 deuren en 1110 vensters. Dit geheele gebouw is in blauwen graniet opgetrokken en zijne hoofdkerk, in den aard der St-Pieters-kerk van Rome met zijn koepel, verheft zich ruim 100 meters in de hoogte. Er zijn 48 altaren. » (Julius HOSTE, op. cit., pp. 3-4, nous soulignons) / [CRB] « L'Escorial formait un carré de 250 mètres, comptait 7 tours, 15 portes et 1100 fenêtres. Le site où s'élevait ce monument érigé par un caprice royal, était sauvage et même sinistre et, seul, un esprit chagrin et atrabilaire, un rêveur farouche et hargneux du caractère du fils de Charles Quint, avait pu faire choix d'un endroit si mélancolique pour y construire sa résidence favorite. » (Gabriël D'ESTRANGE et Jules HOSTE, op. cit., p. 10, nous soulignons) / [BSZ] « Het Escuriaal vormde een vierkant van 250 meters, en telde 7 torens, 15 poorten en 1100 vensters. Het oord waar dit gebouw zich verhief opgericht door een koninklijke gril, was wild en zelfs somber, en alleen een droevige en zwaarmoedige geest, een woeste en twistzieke dreamer van het karakter des zoons van Karel V, had eene zoo treurige landstreek kunnen uitzoeken, om er zijne geliefkoosde verblijfplaats te vestigen. (Gabriël D'ESTRANGE et Julius HOSTE, op. cit., p. 10, nous soulignons)

31. Gideon TOURY, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, John Benjamins, 1995, p. 40.

32. Quartier de prédilection de Georges Eekhoud, souvent mis en scène dans ses romans (p.ex. dans *La Nouvelle Carthage* en 1888 ou dans *La Faneuse d'Amour* en 1900).



de voleurs [Boerenkwartier] qu'avait été enfermée la douce Mailive par Gommaire, officier de la République, voleur lui-même. *Plus loin, dans son remarquable ouvrage, le conteur flamand nous fait également assister aux funérailles du bossu de Verrières ainsi qu'à l'enlèvement du cadavre de ce blasphémateur des cryptes de la cathédrale, la nuit, par maître Beervoets, Quatre-Temps-Vigile et une servante. Il nous dépeint le sac de la rue des Couvents par les républicains, puis la chute du voleur Gommaire qui, obligé de s'enfuir, n'échappe à la mort qu'en se jetant dans l'Escaut, pendant la nuit, où probablement il trouva la mort. Le récit se termine par le mariage de Mailive avec un capitaine d'Aumale, tandis qu'agonise maître Beervoets, tout près de ses cloches, sur la tour de la cathédrale, et que les notes argentées du carillon s'égrènent sur la ville délivrée de ses oppresseurs et se baignant à présent dans un flot de douce lumière...* ÉPILOGUE<sup>33</sup>

Le lecteur aura donc dû attendre l'ultime livraison du CRB pour apprendre, en passant, l'existence, jusque-là dissimulée dans les paratextes, d'une autre œuvre composée par un conteur flamand. Pour la première fois, le narrateur du CRB confesse, indirectement, n'être 'que' le traducteur français d'une œuvre flamande dans un passage qui n'a précisément aucun équivalent dans la version flamande et dont l'originalité ne fait donc aucun doute. Il résume ensuite le contenu des neuf chapitres supplémentaires de la version flamande. Par le biais d'une métalepse qui brise la suspension consentie de l'incrédulité, le narrateur omniscient de la version française réfère à la version linguistique flamande et, par conséquent, à la nature double de l'œuvre.

(i) Dans cette « scénographie de la pseudo-translation »<sup>34</sup>, le CRB dissimule son statut de texte original en transformant le narrateur omniscient en traducteur. Pourquoi faudrait-il, dans la toute dernière livraison, déguiser l'original français en traduction ? Selon Toury, « the decision to present a text as a translation [...] always suggests an implied act of subordination namely, to a culture and language which are considered prestigious, important or dominant in any other way »<sup>35</sup>. En d'autres mots, la pseudo-translation constituerait une tentative d'attribuer à un original la supériorité que suggère une pseudo-source. Dans cette optique, la pseudo-langue source importe plus que le pseudo-texte source. Dans le cas du CRB, qui significativement colporte un message culturel et identitaire fort, le statut de pseudo-translation permet de situer le patriotisme exalté dans la langue et la culture flamandes, et de 'retirer la voix francophone' du passé héroïque mis en scène. Dans le CRB/BSZ, tous les Gueux sont des Flamands néerlandophones et les traîtres des Français ou des Wallons francophones. Le contenu du CRB/BSZ fustige en effet explicitement l'annexion culturelle et linguistique de la Flandre via la 'purification' de toute invasion francophone, que ce soit sous forme de référence culturelle ou historique (blocage de toutes les références françaises dans la version flamande)<sup>36</sup> ou linguistique

33. Gabriël d'ESTRANGE & Jules HOSTE, *op. cit.*, pp. 1676-1677, nous soulignons.

34. David MARTENS et Beatrijs VANACKER (s. dir.), « Scénographies de la pseudo-translation. Enjeux littéraire d'un dispositif marginal », dans *Lettres romanes*, vol. 67, n° 3-4, « Scénographies de la pseudo-translation », 2013, pp. 347-358.

35. Gideon TOURY, *op. cit.*, p. 42.

36. Par exemple : « Peut-être aussi Pablo, plus sentimental que la plupart de ses pareils, avait-il été désarmé par les beaux yeux de Viviane ? *Nouveau Matbo, peut-être à l'exemple de celui du roman célèbre de Gustave Flaubert, avait-il subi malgré lui l'ascendant de cette Salammbô flamande.* Il se faisait donc que Phôtel Colibrant jouissait d'une tranquillité. » (Gabriël d'ESTRANGE et Jules HOSTE, *op. cit.*, p. 935, nous soulignons) / « Wellicht ook was hij, gevoeliger dan hetmeerendeel zijner gelijken, ontwapend door de schoone oogen van Viviane ! *Daardoor kwam het dat het huis Colibrant eene betrekkelijke rust genoot.* » (Gabriël d'ESTRANGE et Julius HOSTE, *op. cit.*, p. 863)

(absence d'hétérolinguismes français dans la version flamande, à comparer avec une multitudes d'hétérolinguismes espagnols, italiens, allemands ou anglais). Cette scénographie de la pseudo-traduction aurait donc, avant tout, une portée politique et idéologique imposée par l'éditeur. Celui-ci devait, en outre, répondre de l'« ambivalence » linguistique de ses publications : la stratégie lucrative de publication bilingue, bien que surtout motivée par l'aspect commercial, entrainait en effet en contradiction avec sa mission de défrancisation de Bruxelles et lui vaudrait de vifs reproches de la part des milieux flamingants. À côté de la dimension idéologique, cette mise en scène permet également à Eekhoud de se distancier d'un contenu illégitime pour un auteur belge francophone (la glorification patriotique de la Flandre et du flamand) et d'une forme illégitime pour un écrivain consacré (le roman populaire). En résumé, la scénographie de la pseudo-traduction apparaît comme un compromis auctorial et idéologique entre la pseudo-cible (distanciation du contenu et du genre peu prestigieux) et la pseudo-source (légitimation du flamand et exclusion du français).

(ii) Toutefois, le résumé donné par le narrateur devenu traducteur ne correspond en aucun cas à la fin du *Brusselsche Straatzanger* de Jan Bruylants : à la fin du BSZ, il n'y a aucun mariage, aucun sac, aucune agonie, pas de funérailles, etc. En assumant soudainement le rôle de traducteur, le narrateur français perd sa fiabilité. Il ne s'agit pas non plus d'un résumé de la fin des *Brusselsche Straatzanger* de Julius Hoste de 1882 et de 1892. Qui plus est, ce résumé correspond étrangement à quelques livraisons de *La Chanteuse populaire d'Anvers/De Volkzangeres van Antwerpen*, publiée six ans plus tard (1904-1906). En offrant un faux résumé, le traducteur se profile comme un imposteur et rappelle son véritable rôle, celui d'auteur<sup>37</sup>. Cela dit, l'apparition d'un pseudo-traducteur révèle peut-être également une incohérence dans le processus de production du CRB. Le BSZ n'était-il pas encore terminé à l'heure de la rédaction de ce résumé ? Bruylants a-t-il modifié, en cours de route, le schéma d'actions qu'il s'était fixé et avait transmis à Georges Eekhoud ? Est-ce qu'un autre acteur, par exemple un employé de la maison Hoste, s'est chargé de terminer rapidement le CRB, sans prendre le temps de lire les cent dernières pages de la version flamande ? Comme l'annonce Goudmand « l'ethos du feuilletoniste est un véritable 'work in progress', jamais figé, et surtout hétéronome »<sup>38</sup>.

(iii) Au début du fragment, et avant l'apparition du pseudo-traducteur, le narrateur mentionne Georges Eekhoud et son œuvre consacrée, *La Nouvelle Carthage* (1888), comme références littéraires pour la thématique du 'Boerenkwartier'. Or, l'article défini qui inaugure le résumé (cfr. 'le' conteur flamand) ne peut référer, syntaxiquement, qu'à Georges Eekhoud, seul nom propre sur la page, mais officiellement un écrivain francophone incapable d'écrire en flamand. En d'autres mots, l'auteur consacré, le narrateur omniscient, le pseudo-traducteur et le conteur flamand se rejoignent et se superposent à travers un jeu de miroirs autoréflexifs derrière le nom de Georges Eekhoud. En plus, le pronom personnel 'je', utilisé pour la première fois, vient jeter un trouble narratif à ce fragment en lui conférant

37. Il serait intéressant de savoir si cette imposture a été relevée par les lecteurs bilingues de l'époque. Malheureusement, la critique de la littérature populaire n'est pas fréquente, voire inexistante, et nous n'avons aucune information sur la réception de cette œuvre.

38. Anaïs GOUDMAND, « Ethos et posture du feuilletoniste : interventions d'auteur dans "Les Mystères de Paris" », dans *Fabula, Posture d'auteurs*, 2014, p. 3. [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2344.php>.

un caractère intime et confessionnel. Si Georges Eekhoud est le conteur flamand, alors soit l'original est effectivement le texte français, et 'flamand' ne renvoie pas à la langue mais à la 'race', soit Eekhoud est auto-traducteur (ou a du moins travaillé sur les deux versions). Quoi qu'il en soit, cette figure auto-référentielle jette encore une fois le trouble sur le statut du texte, et rappelle la complexité du processus de création littéraire.

[Les scénographies de la pseudo-traduction] invitent [...] à un questionnement sur une part des conventions qui déterminent, de façon plus ou moins latente, la production et les usages des traductions et, plus largement, des discours, dans une société à un moment de son histoire. Elles engagent corollairement, de façon plus ciblée, à une interrogation de certains des présupposés, voire des stéréotypes, qui régissent la manière dont sont traditionnellement envisagés les rapports de la traduction et de la création littéraire.<sup>39</sup>

En effet, ce passage métafictionnel problématise les modalités collectives de production, basées sur la négociation, le croisement et l'interaction franco-flamande, ainsi que sur la gestion du prestige et de l'auctorialité entre les partenaires. Julius Hoste, en tant qu'auteur de la pièce originale, veut être associé à son adaptation et assume donc la paternité d'un feuilleton, qu'il n'a probablement jamais écrit. Il rémunère différemment ses collaborateurs (20 francs pour Eekhoud *versus* 5 francs la livraison pour Bruylants) en fonction de l'investissement (ou du statut) de chacun. De son côté, Georges Eekhoud ne souhaite ou ne peut pas (en raison de son profil peu 'populaire' d'anarchiste et de naturaliste) être associé à cette œuvre populaire, et ne s'intéresse, à première vue, qu'à l'aspect lucratif de ce travail. Représentant de l'Âme belge, il ne désire probablement pas être affilié trop directement au flamingantisme que représente Julius Hoste, dont les activités avec Emmanuel Hiel lui avaient valu, auprès des groupes francophones anti-flamingants, le sobriquet Hoste-Hiel (« hostile »). Jan Bruylants ne peut ou ne désire travailler que sous pseudonyme et, bien que sous-payé, espère s'imposer définitivement en tant que feuilletoniste<sup>40</sup>. Bien que ce genre d'entreprise croisée demeure largement méconnue et difficilement décelable *a posteriori*, on peut imaginer que les conditions ingrates de travail et les dates d'échéances hebdomadaires aient obligé les partenaires à rester en contact et à négocier leurs rôles d'auteurs et de traducteurs dans un processus quasi simultané d'écriture-traduction<sup>41</sup>.

(iv) Finalement, comme on l'a vu précédemment, le CRB/BSZ résulte d'une chaîne de transferts intergénériques (entre une pièce, un roman et un roman-feuilleton), voire intersémiotiques (entre une représentation théâtrale et un roman) puis linguistiques (entre le CRB et le BSZ). Dans ce sens, Eekhoud ne fait finalement que « traduire » (dans le sens large) et « prolonger » en français une histoire déjà connue par le public flamand. Quoi qu'il en soit, afin d'adapter une pièce de 80 pages et un roman de 300 pages en un roman historique de 1600 pages, des histoires enchevêtrées, des légendes et des contextualisations historiques ont été ajoutées.

39. David MARTENS & Beatrijs VANACKER, *art. cit.*, p. 350.

40. Danny DE LAET, « Misdaadliteratuur in Vlaanderen : de eerste stappen », dans *Vlaanderen*, n°53, pp. 215-221. [En ligne], URL: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_vla016200401\\_01/\\_vla016200401\\_01\\_0049.php](http://www.dbnl.org/tekst/_vla016200401_01/_vla016200401_01_0049.php).

41. Pour plus d'information sur les micro-réseaux de production de l'œuvre, voir Maud GONNE, « Overlap of agent roles in early twentieth-century Belgium "A lucrative way of spending time" », dans *Translation and Interpreting Studies*, n°11, 3, 2016, pp. 361-381.

En manque de temps et d'imagination, les collaborateurs ont jugé utile de se servir d'œuvres finies à disposition. Dans son journal intime, Eekhoud avoue avoir inséré des parties de ses romans déjà publiés, en cours de publication et à publier (notamment *Les Fusillés de Malines*, *L'Autre Vue*, *Dernières Kermesses*) dans ses romans-feuilletons (cfr. auto-plagiat)<sup>42</sup>. La production populaire fonctionne ainsi comme un laboratoire où il peut expérimenter de nouveaux styles et de nouveaux thèmes (journal du 3 avril 1915). Par conséquent, le genre hybride du roman-feuilleton permet à Eekhoud d'introduire des innovations dans le système littéraire de grande production, qui passeront par la suite dans le champ de production restreinte<sup>43</sup> (ex. le style de la « légende historique » des *Libertins d'Anvers*). La mise en scène auto-réflexive de la fin du feuilleton, qui semble donc « émerger » d'un réseau sous-jacent d'acteurs, d'œuvres et de pratiques transgressives, fonctionne, dans cette optique, non seulement comme une nécessaire signature auctoriale, mais également comme mécanisme d'introduction et de légitimation<sup>44</sup> de l'auteur et de son œuvre dans les circuits populaires.

\*

\*   \*

La scénographie de la pseudo-traduction du CRB/BSZ s'insère à la fois dans une réflexion métafictionnelle, qui interroge l'auctorialité et la directionnalité du texte, et dans des considérations purement pragmatiques, qui proviennent du réseau de production et des contraintes et négociations (idéologiques, commerciales, linguistiques, etc.) liées au genre populaire et à l'espace d'énonciation confiné, où cohabitent plus ou moins conflictuellement langues, textes et cultures sources et cibles. Cette 'conclusion' métafictionnelle hybride et instable du CRB est symptomatique d'un processus de création complexe et multilingue marqué par la transgression continue des frontières symboliques (autorité *versus* anonymat, individualité *versus* collectivité, populaire *versus* prestigieux), des frontières linguistiques (flamand *versus* français) et des frontières « littéraires » (écriture *versus* traduction).

En assumant et en rejetant simultanément les rôles d'auteur et de traducteur, le narrateur rend inviable leur distinction. En mettant côte à côte le feuilletoniste anonyme et l'auteur consacré, il annule leur séparation effective et renforce leur différence symbolique dans un champ belge caractérisé par la montée d'un espace littéraire de grande production. En s'inscrivant simultanément dans un discours anonyme, auctorial et traductionnel, la scénographie brouille les pistes et redistribue les rôles, figurant l'avalanche d'imitations, de traductions, d'adaptations et d'auto-plagiats – qui invite par ailleurs à s'interroger sur la spécificité de la traduction par rapport à ces autres techniques de transfert<sup>45</sup> – dissimulée derrière une illusion

42. Plusieurs courtes histoires de Georges Eekhoud déjà publiées comme « La Danse macabre du Pont de Lucerne » (1878, CRB, p. 1471/BSZ, p. 1366) ou qui ne le sont pas encore comme « Les aventures d'un buveur de bière dont les pintes ne moussaient plus » (1920, CRB, p. 990/BSZ, p. 914) sont insérées dans les deux versions linguistiques du BSZ/CRB.

43. Pierre BOURDIEU, « Le marché des biens symboliques », dans *L'année sociologique*, n° 22, 1971, pp. 49-126.

44. Christine LOMBEZ, « La "traduction supposée" ou : de la place des pseudotraductions poétiques en France », dans *Linguistica Antverpiensia*, n°4, 2005, pp. 107-121.

45. Lieven D'HULST, « (Re)locating translation history : from assumed translation to assumed transfer », dans *Translation Studies*, n°5, vol. 2, 2012, pp. 139-155.

Maud GONNE

paratextuelle monolingue. Par conséquent, la pseudo-translation apparaît comme la partie émergée de l'iceberg, comme le symptôme d'un réseau de pratiques transgressives sous-jacentes, qui testent et troublent les frontières de la traduction. La scénographie de la pseudo-translation problématise les enjeux historiques de l'auctorialité et du multilinguisme, tout en mettant en évidence des conflits qui semblent déjà avoir été négociés dans le réseau sous-jacent de pratiques transgressives duquel elle émerge.

MAUD GONNE

KU Leuven

maud.gonne@kuleuven.be

