

BÉATRICE COSTA
Université de Mons

Les personnages dans les nouvelles de Marie Delcourt : traduire le non-conformisme

Cet article se propose de relater une expérience de traduction d'une nouvelle de Marie Delcourt, une « expérience du traduire », comme dirait Henri Meschonnic, qui lui-même avait soin de développer sa pensée théorique autour de sa pratique personnelle de traduction¹. Ce va-et-vient entre la pratique et la théorie lui permettait d'interroger le fonctionnement du langage et de développer la notion du rythme qui, selon lui, ne doit pas être perçue comme une alternance formelle, mais comme organisation du mouvement de la parole. Si nous ne prétendons pas à la même profondeur d'analyse que le penseur français, nous proposerons néanmoins ici une « lecture-écriture² » qui s'inspire de nos propres réflexions traductionnelles d'une part et de la théorie novelistique du penseur allemand Friedrich Spielhagen de l'autre. Le cadre dans lequel s'inscrit notre démarche est celui d'un projet qui avait pour objectif de rassembler plusieurs collègues de la Faculté de Traduction et d'Interprétation – École d'Interprètes Internationaux (FTI-EII), « le groupe *Thierry* », tous natifs de langues aussi différentes que l'anglais, le chinois, le néerlandais, le russe, l'arabe, le danois, le grec, l'allemand, l'italien, le japonais et le picard³. Parmi la dizaine de nouvelles recueil-

1 Dans *tous* ses ouvrages, Henri Meschonnic pense la question de la traduction en se basant sur sa propre pratique traductionnelle.

2 La « lecture-écriture » repose sur une pratique et sur quelques notions préétablies alors que la « lecture-littérature » se base exclusivement sur des catégories existantes et ramène un texte à une terminologie clairement définie (cf. à ce propos : Henri Meschonnic, *Pour la Poétique. Essai*. Paris, Gallimard, 1970, p. 179.)

3 Marie Delcourt, *Thierry*. Nouvelle. Texte original et traductions en néerlandais, allemand, picard, anglais, italien, espagnol, grec, danois, russe, chinois, japonais et arabe. Introduction par Catherine Gravet et Thierry Fauvaux. Mons, Université

lies et publiées en 2016, notre choix s'est bientôt arrêté sur *Thierry*, un récit de dix pages qui figure en tête du recueil⁴. Cette expérience étant concluante et enrichissante, j'ai voulu la prolonger sous un mode différent en traduisant les autres nouvelles du recueil.

L'expérience du rythme

Selon Henri Meschonnic, une expérience du traduire est nécessairement une expérience du rythme. Lorsqu'on traduit, on ne traduit pas une langue, on traduit le poème qui s'inscrit dans les variations d'un discours, dans ce jeu modulatoire entièrement déterminé par « l'organisation du mouvement de la parole⁵. » Autrement dit, l'expérience du rythme est « un cahier des charges très lourd qui impose de traduire TOUT texte et TOUT le texte⁶, » et la traduction de *Thierry* n'en fait certainement pas exception. Dès les premiers mots, nous avons, au sein du groupe *Thierry*, été très attentifs à ces variations rythmiques qui ne laissent rien au hasard. Ainsi, le titre de la nouvelle (*Thierry*) était l'objet d'une attention particulière : ce prénom masculin d'origine germa-

de Mons, Service de Communication écrite, « Travaux & documents » n° 12, 2019. Notre traduction en allemand, pp. 31–41.

- 4 Marie Delcourt, *Nouvelles*. Édition et présentation par Catherine Gravet avec la collaboration de Béatrice Costa, Thierry Fauvaux, Evi Papayannopoulou, Laurence Piéropan et Katherine Rondou. Suivi de la Bibliographie de Marie Delcourt par Pierre Ragot. Mons, Université de Mons, Service de Communication écrite, « Travaux et documents » n° 7, 2016. Dans ce volume, voir la nouvelle *Thierry*, pp. 29–38.
- 5 Formule telle qu'elle a été redéfinie par Henri Meschonnic et Gérard Dessons : « On peut alors redéfinir le rythme dans le langage comme l'organisation du mouvement de la parole », dans : *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 26.
- 6 Marie Vrinat-Nikolov et Patrick Maurus : *Traduire le rythme : traduire TOUT texte, traduire TOUT LE texte*, dans : Dmitry Kiselyov édit. : *Traduction littéraire et liens littéraires*, Samarkand, Ouzbékistan, juin 2014, p. 3, Voir le texte en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01486508/document>.

nique (theud = peuple/ric = puissant) et équivalent de la forme savante « Théodoric » est en contraste apparent avec le personnage éponyme, personnage pourvu d'une réalité psychologique insondable, voire énigmatique, sans être exempt pour autant de sagesse, d'une richesse sui generis qui défie son entourage familial. Thierry ne sait ni lire ni écrire mais dans la forêt de son père il règne comme maître absolu. Il paraît gauche et maladroit lorsqu'il s'agit de tenir une conversation, mais il « communique » admirablement bien avec sa chienne, qui lui voue une affection sans bornes. C'est pour maintenir ce contraste que nous avons, au sein de notre groupe, décidé de maintenir le titre éponyme et de ne pas l'adapter dans nos langues respectives.

Nous étions également tombés d'accord sur la nécessité de restituer le contraste apparent entre l'unité d'action de l'intrigue d'une part et le manque d'unité dans le caractère du personnage principal. Autant le récit se caractérise par une structure limpide (unité d'action, construction dramatique, brièveté, intensité de l'action), autant Thierry est un personnage mystérieux que même sa famille proche ne peut atteindre. Sa destinée sera-t-elle plus heureuse lorsqu'il rentrera chez lui après son escapade nocturne ? Parviendra-t-il à conquérir définitivement l'estime de son père et à trouver sa place au sein de sa famille ? Rien n'est moins sûr, mais ce qui est évident, c'est que Marie Delcourt déjoue une caractéristique définitoire du genre novellistique, celle de la résolution complète des tensions à la fin du récit. *Thierry* tire en effet son originalité du fait que les contraintes novellistiques sont en même temps respectées et transgressées.

Faut-il dès lors prendre pour coïncidence que Marie Delcourt ait confié la publication de *Thierry* à Carlo de Mey, directeur d'une revue littéraire trimestrielle dénommée *Audace*⁷ ? Cet homme de lettres qui assumait non seulement la responsabilité éditoriale mais aussi le coût financier⁸ de ses publications, consacra tous ses efforts à la diffusion des

7 La nouvelle parut en novembre 1955 dans le volume 9 de la revue. Les autres auteur-e-s figurant aux côtés de Marie Delcourt sont Léon Thoorens (*Plût aux dieux que mon cœur*), Marc Stassin (*Trois récits*), Thomas Owen (*Passage du docteur Babylon*), Camille Biver (*L'âge que l'on dit ingrat*), Roger Kervyn (*Définitions du Bourgeois*), Jean Choisy (*Maxime ou la vertu du silence*).

8 Cf. *In memoriam* rédigé par Marie Delcourt que Catherine Gravet cite dans l'introduction au recueil : « Des nouvelles de Marie Delcourt... », pp. 5–24 (p. 17).

lettres belges de langue française. Écoutons à ce propos notre nouvelliste qui ne tarit pas d'éloges quand il s'agit d'évoquer l'œuvre éditoriale menée par de Mey :

Lorsqu'on écrira l'histoire des lettres belges dans la seconde moitié du xx^e siècle, on marquera le rôle de ce mécénat unique en Belgique, où des amateurs éclairés et magnifiques se sont, au cours des siècles, intéressés à la peinture, à la musique, aux différentes sciences, presque jamais aux écrivains. Carlo de Mey sut encourager et il sut découvrir. Beaucoup de jeunes, et de moins jeunes, ne prononceront jamais son nom qu'avec une reconnaissance émue⁹.

S'il fallait résumer l'intrigue de *Thierry* en une seule phrase, on pourrait peut-être dire qu'elle retrace les phases de socialisation manquées d'un adolescent qui s'achemine progressivement vers l'isolement. Cadet d'une nombreuse fratrie, Thierry cultive un mutisme déconcertant ainsi qu'une nette tendance à l'introspection ; il ne semble heureux que lorsqu'il s'adonne des heures durant à l'observation des plantes et des animaux. Cette attention portée aux objets de la nature l'amène à considérer que les humains sont des êtres exempts de cette présence délicieuse qui émane des bêtes ; contrairement aux animaux qui peuplent la forêt de son père, les humains seraient, selon lui, incapables de participer à la « divine innocence¹⁰ ». C'est en panthéiste convaincu que Thierry entrevoit les membres de sa famille comme des êtres singuliers, porteurs d'une inquiétante étrangeté, alors que sa chienne Bella fait office à ses yeux de « petite sœur » infiniment courageuse¹¹.

Dans les nouvelles de Marie Delcourt, cette tendance à l'introspection (tendance qui va de pair avec un sens de l'observation exacerbé) se retrouve chez bon nombre de personnages. Ainsi, Anna (*Les steppes de l'Asie centrale*) ressent un plaisir particulier à observer « tous ces gens¹² » qui prennent comme elle le bus pour se rendre sur leur lieu de

9 *Idem*, p. 17.

10 Delcourt, *op. cit.*, 2016, p. 31. Et Delcourt, *op. cit.*, 2019, p. 14.

11 Cf. à ce propos les mots câlins que Thierry utilise lorsque sa chienne met bas : « Elle avait mis bas pendant la nuit et il lui avait tendrement massé les flancs de ses longues mains fortes et adroites. "Courage, ma jolie, courage, petite sœur..." » (*ibidem*).

12 Delcourt, *Les steppes de l'Asie centrale*, *op. cit.*, 2016, pp. 41–49 (p. 41).

travail. Recroquevillée dans son siège, elle sonde avec un intérêt toujours renouvelé leurs visages « qu'elle s'étonnait toujours de trouver nus et désarmés¹³ ». De même, Irène (*Le Petit Café*¹⁴) s'entretient plus volontiers avec son violon qu'avec les gens qu'elle rencontre dans sa vie de tous les jours. Enfin, M. Victor (*Bureau des rebuts*) consacre la majeure partie de sa vie à la contemplation taciturne de ses collections de timbres :

Il savait que les timbres rouges servent partout d'affranchissement intérieur et les bleus pour l'étranger. Il s'enchantait des délicates différences qui séparent le bleu, le rouge d'un pays et ceux d'un autre¹⁵.

En tant que traductrice, je n'ai pu me soustraire au charme de ces personnages constamment en quête d'une vérité indicible. Malgré leurs doutes, leurs questionnements, leurs troubles anxiogènes, ce sont des caractères qui aspirent à une renaissance, à une véridicité qui leur est propre. Anna et Irène, Thierry et M. Victor ont ceci de commun qu'ils semblent avoir intégré cette phrase célèbre attribuée à Jean-Paul Sartre et selon laquelle l'être humain trouve son authenticité « en cherchant hors de lui un but qui est telle ou telle libération, telle réalisation particulière¹⁶ ».

Examinons à présent de plus près le tissu narratif, le « maillage » dans lequel se dessinent les événements et se construisent toutes les données figuratives en un sujet. Pour ce faire, je ne recourrai pas, comme il est de coutume, à la théorie du récit de Gérard Genette, même s'il s'agit d'une approche qui n'a plus besoin de faire ses preuves. Je préconiserai plutôt la théorie développée par Friedrich Spielhagen (1883)¹⁷, théoricien allemand qui marque une étape importante dans le développement de la théorie littéraire et de l'analyse du discours. Certes, les recherches germanophones sur la narrativité ne jouissent pas du même prestige

13 *Idem.*

14 Delcourt, *Le Petit Café*, *op. cit.*, 2016, pp. 50–59.

15 Delcourt, *Bureau des rebuts*, *op. cit.*, 2016, pp. 63–68 (p. 63).

16 Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 76–77.

17 Friedrich Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Londres, Forgotten books, 2018 [1883].

que les recherches francophones, mais il serait, comme le fait remarquer John Pier, professeur émérite à l'Université de Tours, erroné de croire qu'elles ne forment « qu'une sorte de "préhistoire" de la narratologie », tout juste bonnes à être reléguées dans les oubliettes. Et d'ajouter que les recherches germanophones se distinguent « par leur propre tradition dans la théorie et l'analyse du récit¹⁸ », tradition qui ne recoupe pas nécessairement les préoccupations francophones.

Des paysages diversifiés

La théorie de Spielhagen semble être parfaitement adaptée à l'écriture de Marie Delcourt. Par moment on en vient même à penser qu'elle s'en dégage naturellement. Voici à titre d'exemple ce qu'écrit le théoricien allemand dans la première partie de ses *Contributions à la théorie et à la technique du roman* :

Der französische [Dichter] hat es zum Teil leichter als der deutsche [...], denn er braucht die [...] Welt, die er schildern will, nicht erst mühsam zu konstruieren, nachdem er sie gleichsam aus allen Ecken und Winkeln zusammengesucht – er findet sie fix und fertig vor in seinem «Paris», dem Zentrum des französischen Lebens, in welchem von der Peripherie alle Radien zusammenlaufen (p. 261).

[L'écrivain] français a dans une certaine mesure plus de facilités que l'écrivain allemand [...] parce que le monde qu'il veut décrire n'a pas besoin d'être construit péniblement après avoir été déniché dans les coins et recoins les plus éloignés ; il le trouve en l'état dans son « Paris », dans ce creuset de la vie française où se déversent tous les rayons venus de la périphérie¹⁹.

Par crainte de tomber dans les clichés, je ne m'étendrai pas ici sur la question de savoir si l'écrivain français a réellement plus de facilités que l'écrivain allemand. J'attirerai plutôt l'attention sur une nécessité que les narrateurs et les narratrices belges ne connaissent que trop bien : celle de

18 John Pier (éd.), *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Villeneuve d'Ascq, 2007, p. 10.

19 Traduction réalisée par mes soins.

devoir « dénicher » leur univers fictionnel dans des « coins et recoins les plus éloignés ». Marie Delcourt ne trouve pas ses sources d'inspiration « en l'état » dans « son » Bruxelles, dans « son » Arlon ou encore dans « son » Liège. Ces trois villes qui l'ont vue naître, grandir et enseigner ne forment pas ce « creuset où se déversent tous les rayons de la périphérie ». Les zones géographiques évoquées dans les *Nouvelles* sont d'ailleurs aussi multiples que variées : de vastes espaces de verdure (*Thierry*) alternent avec des paysages vallonnés (*Les Steppes de l'Asie centrale*) ou des habitations modernes (*Portier de nuit*). Lorsqu'un récit a lieu en dehors des frontières belges (comme *Amadéo*²⁰, dont l'intrigue débute dans la ville de Salzbourg), il s'agit d'univers féeriques, charmants et mystérieux, où mille détails rappellent un site historique ou encore le Château de Mirabelle (toujours dans *Amadéo*), résidence princière située au sud de Salzbourg, dans laquelle Léopold Mozart père et ses enfants Wolfgang et Nannerl donnaient des concerts qui mettaient toute la cour en extase. « Cet endroit charmant » où « la musique règne toute l'année²¹ » est le lieu favori du couple Tomsen, qui se rend tous les soirs au château pour assister à « de courtes auditions²² ». Voici comment Marie Delcourt capte l'ambiance qui y règne :

M. et M^{me} Tomsen n'en manquaient pas une. Hilda pensait aux contemporains de Mozart ; Harald appréciait le timbre des clavecins. Il avait remarqué, au vestiaire du Château, une ouvreuse, ravissante dans son costume national, corsage de mousseline blanche, robe tabac, tablier vert à fleurs. Jamais il n'aurait osé, malgré l'envie qu'il en avait, l'inviter à venir prendre avec lui un café glacé dans la *Getreidegasse*. Les autres habitués l'appelaient Mitzi. Il disait *Fräulein*, en rougissant, ou, les jours de grande audace, dans son norvégien natal, *Fruke*, ce qu'elle prenait pour un nom caressant, en quoi du reste elle ne se trompait pas²³.

Attardons-nous un instant sur le rythme, sur le jeu modulatoire qui s'inscrit dans ce passage, et notamment dans la description du « costume national » qui contribue tant à augmenter les attraits de « Mitzi ». Dans la traduction allemande que je propose, il m'a paru important de restituer

20 Delcourt, *Amadéo*, op. cit., 2016, pp. 71–82.

21 *Idem* (p. 71).

22 *Idem*.

23 *Idem*.

la structure énumérative de la phrase, dont les différentes composantes (costume, corsage, robe, tablier) vont en crescendo, pour créer un effet d'oralité non dénué d'humour :

Herr und Frau Tomsen waren jeden Abend zur Stelle. Hilda dachte an Mozarts Zeitgenossen ; Harald hatte seine Freude an der Klangfarbe des Cembalos. Ihm war in der Garderobe die Platzanweiserin aufgefallen, reizend anzusehen in ihrer alpenländischen Tracht, das Oberteil aus weißem Musselin, das Kleid mit Schnürung und grüner Schürze²⁴. Nie hätte er es gewagt, obwohl ihm der Sinn danach stand, sie zu einem Eiskaffee in der Getreidegasse einzuladen. Sie wurde allseits Mitzi gerufen. Er sagte unter Erröten "Fräulein" zu ihr, oder zuweilen auch das norwegische "Fruke", was sie, sicher nicht zu Unrecht, wie eine Liebkosung empfand.

Des personnages finis

Une autre caractéristique novellistique mise en avant par Spielhagen est l'idée de personnages finis :

Der Unterschied zwischen Novelle und Roman hat den Ästhetikern schon viel Kopfzerbrechen verursacht. Indessen, man hat sich im Ganzen und Großen doch geeinigt und braucht keinen erheblichen Widerstand zu fürchten, wenn man jenen Unterschied ungefähr so charakterisiert: Die Novelle hat es mit fertigen Charakteren zu tun, die, durch eine besondere Verkettung der Umstände und Verhältnisse, in einen interessanten Konflikt gebracht werden, wodurch sie gezwungen sind, sich in ihrer allereigensten Natur zu offenbaren (p. 245).

La différence entre la nouvelle et le roman a déjà causé bien des soucis aux esthéticiens. Mais il semble aujourd'hui qu'un consensus ait été trouvé, et on n'a pas à craindre une forte résistance en affirmant que ladite différence se caractérise grosso modo comme suit : les personnages qu'emploie la nouvelle sont des personnages finis, qui, à la suite d'une série de circonstances et d'événements, se voient embarqués dans un conflit intéressant, par lequel ils seront contraints de révéler leur nature profonde²⁵.

24 La retraduction serait, c'est du moins ce que j'espère, le texte original.

25 *Idem*.

Thierry offre un bel exemple de ce genre de caractère. En effet, les incidents qui animent la trame narrative de cette nouvelle n'ont aucune influence sur l'évolution du personnage éponyme. Il en va de même pour Irène (*Le Petit Café*) qui reste tout au long du récit la femme timide et introvertie qu'elle a toujours été. Autant le roman est un genre à personnages « ouverts », aptes au changement, autant les personnages des nouvelles de Marie Delcourt résistent à toute évolution. Inflexibles et non conformistes à la fois, ils préfèrent renoncer aux agr ments du bien-être matériel qu'à leurs convictions personnelles. Ce sont, pour reprendre les termes de Friedrich Spielhagen, des personnages qui aspirent à la « simplicité » :

Damit ein Romanstoff möglichst in den knappen Umfang der Novelle hineinpassee, qualifizieren sich die Personen durch eine besondere Eigenschaft zu ihrer Rolle. Sie sind nämlich fast ohne Ausnahme einfache, ungebrochene Charaktere, einfach selbst dann, wo sie gebrochen sind (p. 252).

Pour qu'une intrigue romanesque puisse s'accommoder du cadre restreint de la nouvelle, il faut que les caractères des personnages se révèlent par un seul trait spécifique. Ce sont en effet, dans la plupart des cas, des caractères simples, sans faille, qui restent simples même dans les moments où la défaillance les guette.

Ceci vaut tout particulièrement pour Anna, le personnage principal des *Steppes de l'Asie centrale*. Timide et maladroite, il lui manque l'assurance d'une Léonie, autre personnage féminin de la nouvelle, mais cela ne l'empêche pas d'avoir le courage de renoncer à la sécurité du mariage et de se lancer dans l'inconnu d'une mission au Congo. Et même si, au moment du départ, les sanglots risquent de l'étouffer, elle ne fera pas marche arrière, elle pr f rera s'envoler vers l'inconnu que d'épouser un homme qui privilégie les satisfactions matérielles au détriment de la justesse d'esprit. Écoutez donc le dernier paragraphe de ce récit, dans lequel Anna « fait mémoire » à Robert, l'homme qu'elle a aimé, tout en réalisant qu'elle se souvient de lui comme d'un défunt :

Sa détresse fut telle qu'elle se mit à pleurer en silence, la tête penchée pour qu'on ne la v t pas. Plus personne ne m'appellera Moisselle. Il disait : « Dans Moisselle il y a Oisselle, j'aime les oiseaux. » Il ne savait pas l'orthographe, mais c'était un po te. Alors elle s'aperçut qu'elle pensait à lui comme s'il était mort et les sanglots

l'étouffèrent. L'air-hostess s'approcha d'elle et lui dit : « Madame, si vous avez envie de vomir, vous savez où est votre sac, n'est-ce pas²⁶ ? »

Rendre le rythme de ce passage, c'est rendre le rythme de ces sanglots étouffés, de ces émotions difficilement contenues qui se traduisent par une détresse du corps (posture penchée) et de la voix (sanglots silencieux). C'est dans la phrase « Plus personne ne m'appellera Moïse » qu'apparaît le plus clairement la conscience de l'irréversibilité de l'amour perdu. Dans ma traduction, j'ai tenté dans une démarche très meschonnicienne, de restituer toutes les modulations de ce monologue intérieur, de le charger d'une corporéité semblable à celle qui est présente dans le texte original. Cette corporéité se compose ici de petits mouvements presque simultanés ou encore de mini-séquences dramatiques aussi ténues que rapides. Peu soumises au contrôle de la raison, ces mini-séquences s'inscrivent, rythmiquement parlant, dans une durée qui permet toutes sortes de variations associatives. Dans le passage en question, il y a rencontre entre deux champs associatifs, entre deux réseaux de pensée extérieurs l'un à l'autre : le champ du regret (de la personne aimée) et le champ de l'inéluctabilité (de la décision prise). Par moment, ces deux champs confluent et créent des charnières de pensées (l'exemple le plus flagrant étant « Alors elle s'aperçut qu'elle pensait à lui comme s'il était mort et les sanglots l'étouffèrent »). Traduire la corporéité de ce passage, c'est restituer ces moments de convergence, cette impression de flot, si constitutive de l'écriture de Marie Delcourt. Il s'agit de recréer, avec les moyens de la langue allemande, le même processus associatif, tel qu'il a été *conçu* par le sujet-écriture et tel qu'il a été *perçu* par le sujet-traduction. Car tout corps textuel d'une traduction contient, comme aime à le souligner Meschonnic, deux sujets : le sujet-écriture et le sujet-traduction. Voici ma traduction du passage en question :

Ihre Traurigkeit war so mächtig, dass sie leise zu weinen anfang, den Kopf zur Seite gesenkt, damit niemand sie sehen konnte. Nie wieder wird man mich Fräulein Elle nennen. Er sagte: „In Braunelle steckt Elle, ich mag Braunellen.“ Er war kein Rechtschreibexperte, aber er war ein Dichter. Und da stellte sie plötzlich fest, dass sie an ihn dachte, als wäre er tot, und ihr Schluchzen wurde so stark, dass es ihr

26 Delcourt, *Les Steppes de l'Asie centrale*, op. cit., 2016, pp. 39–49 (p. 49).

den Hals zuschnürte. Die Stewardess näherte sich ihr und sagte: „Wenn Sie sich übergeben müssen, Sie wissen doch, wo sich die Spucktüte befindet, nicht wahr?“

A priori, des personnages comme Thierry ou Amadéo (dans la nouvelle du même nom) sont tout sauf des personnages « simples ». Certes, ils paraissent gauches, lourds et embarrassés, mais cette gaucherie va de pair avec un caractère mystérieux et indéchiffrable. Dans *Thierry*, le lecteur se demandera en vain ce qui traverse le personnage éponyme au lendemain de sa pérégrination nocturne. Que veut dire la phrase « Et Thierry avait l'impression qu'une lourde chose gisait à côté de lui qui avait été vivante et qui se refroidissait lentement²⁷ »? Faut-il y voir une métaphore de ce que Freud appelait l'inconscient ? L'écriture de Marie Delcourt n'est pas univoque, et le lecteur est bien avisé d'accepter les pluralités des interprétations possibles. Dans *L'école de musique*, pour citer un autre exemple, il est impossible de dire si c'est la dépression qui a le dernier mot de la destinée d'Emma ou s'il faut voir dans le dénouement de l'histoire le signe que l'amour est le seul absolu qui vaille la peine d'être vécu²⁸. « Simplicité » se confond chez Marie Delcourt avec « authenticité ». Thierry est un personnage authentique parce qu'il n'y a chez lui aucun besoin d'affectation, aucune préciosité. Il en va de même pour Anna, pour Irène ou pour Victor, dont le langage et les sentiments ne sont empreints d'aucun raffinement artificiel. Cette authenticité se confond avec un non-conformisme assumé. Les personnages de Marie Delcourt ne font pas de compromis ni de concession pour satisfaire les attentes de leur entourage. Ils n'ont nullement l'intention de choquer, mais ils placent néanmoins leurs convictions au-dessus des attentes extérieures. Ce sont des personnages non conformistes malgré eux.

27 Delcourt, *Thierry*, *op. cit.*, 2016, p. 38. Delcourt, *op. cit.*, 2019, p. 19.

28 Cf. à ce propos l'introduction à la nouvelle réalisée par mes soins (Delcourt, *op. cit.*, 2016, pp. 109–110).

Des produits fabriqués

Enfin, une dernière caractéristique de la nouvelle réside, selon Spielhagen, dans le fait qu'elle met l'accent sur les péripéties du conflit et non sur la psychologie des personnages :

[Die Figuren der Novelle] treten fix und fertig, so zu sagen, vor uns hin ; ja der Hauptaccent des Interesses fällt nicht sowohl in das Wesen und den Charakter der Menschen, als in die Peripetien des Konflikts, der aus dem Kontakt dieser fertigen Menschen resultiert, und auf dessen Katastrophe mit möglichster Kraft hinzuarbeiten, die einzige, jedenfalls die hauptsächlichliche Aufgabe des Dichters scheint (p. 279).

[Les personnages de la nouvelle] nous apparaissent, pour ainsi dire, comme des produits finis fabriqués ; oui, l'accent principal se situe non pas du côté de la nature et du caractère des personnages mais du côté des péripéties du conflit, qui résulte de la rencontre entre ces personnages finis ; et il semble que la seule tâche de l'écrivain, du moins la plus importante, consiste à s'acheminer vers la catastrophe²⁹.

Ici encore la théorie de Spielhagen semble se dégager naturellement de l'écriture de Marie Delcourt. En effet, les personnages des *Nouvelles* sont des « produits finis fabriqués » dans la mesure où ils ne sont pas décrits dans une perspective naturaliste. S'ils parviennent à occuper une place dans l'imaginaire des lecteurs et des lectrices, ce n'est pas parce que l'écriture tirerait le portrait physique et psychologique de leur être. Nous ne savons pas grand-chose sur le personnage de Thierry, encore moins sur celui de Anna. Nous ignorons si Mademoiselle Lagrange, malgré son âge avancé, attire encore les regards des hommes du village. Marie Delcourt n'en élabore pas moins une présence, une présence non psychologisante, entièrement réduite à un seul trait de caractère. Contrairement aux personnages romanesques, les personnages de Marie Delcourt sont des personnages figés. Ceci signifie, du moins lorsqu'on a pour objectif de restituer le rythme de l'original, qu'on ne peut pas ne pas tenir compte du côté « fabriqué », prédéterminé de ces personnages qui s'acheminent tout droit vers un dénouement tout aussi déterminé, tout aussi préconçu. À titre d'exemple, j'évoquerai un extrait de la nouvelle *Les steppes de*

29 Traduction réalisée par mes soins.

l'Asie centrale. Dans ce passage, la traduction du nom de l'héroïne m'a donné du fil à retordre. Voici le passage en question :

Au voyage suivant, il voulut savoir comment elle s'appelait.

- Anna ! mais ça ne vous va pas du tout. Ma grand-mère se nommait Anna. Je la détestais. Jamais ne vous appellerai Anna. Je vous appellerai Moïse. C'est ainsi que disent les petites filles, n'est-ce pas ? quand elles veulent répondre et qu'elles prennent leur petite voix d'oiseau : « Moïse, Moïse. » Moi, je m'appelle Robert. Ça, c'est un beau nom. Robert le Diable. Robert-Cœur-de-Lion. Robert le Conquérant.

Comment traduire le mot « Moïse ? » Comment restituer en allemand un terme auquel on associe à la fois l'oiseau, la demoiselle, la jeune fille, le caractère aérien du personnage d'Anna, qui semble prêt à tout moment à s'envoler vers des destinées inconnues. Voici la solution qui m'est apparue la mieux adaptée :

Während der darauffolgenden Fahrt fragte er nach ihrem Namen.
„Anna Braunelle! Aber das passt ja gar nicht zu Ihnen. Meine Großmutter hieß Anna. Ich konnte sie nicht ausstehen. Nie werde ich Sie Anna nennen. Ich werde Sie Fräulein Elle nennen. So sagen es doch auch die kleinen Mädchen, nicht wahr, wenn sie eine Antwort geben wollen und in ihr Zwitschern verfallen: Fräulein Elle, Fräulein Elle. Ich heiße Robert. Das ist mal ein schöner Name. Robert der Teufel. Robert Löwenherz. Robert der Eroberer.“

Anna s'appelle dans la version allemande Anna Braunelle, et son petit nom « Moïse » devient « Fräulein Elle ». Ce choix se justifie par le fait que la « Braunelle » (« l'accenteur mouchet » en français) est un oiseau assez peu connu, mais largement répandu en Wallonie. Sa taille rappelle celle du rouge-gorge et le plumage de son corps, celui du moineau domestique. Dans « Braunelle », il y a, comme dans le mot « moïse », le mot « elle ». La traduction évoque donc les mêmes associations, ou encore le même rythme que l'original. En d'autres termes : « Anna Braunelle » évoque ce que Spielhagen appelle le caractère « simple » des personnages novellistiques. Encore faudra-t-il trouver des équivalents rythmiques pour les autres personnages qui figurent dans les dix nouvelles qui me restent à traduire...

Bibliographie

- DELCOURT, Marie, *Nouvelles*. Édition et présentation par Catherine Gravet avec la collaboration de Béatrice Costa, Thierry Fauvaux, Evi Papayannopoulou, Laurence Pieropan et Katherine Rondou. Suivi de la Bibliographie de Marie Delcourt par Pierre Ragot. Mons, Université de Mons, Service de Communication écrite, « Travaux et documents » n° 7, 2016.
- DELCOURT, Marie, *Thierry*. Nouvelle. Texte original et traductions en néerlandais, allemand, picard, anglais, italien, espagnol, grec, danois, russe, chinois, japonais et arabe. Introduction par Catherine Gravet et Thierry Fauvaux. Mons, Université de Mons, Service de Communication écrite, « Travaux & documents » n° 12, 2019.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 [1983].
- GRAVET, Catherine, *Des nouvelles de Marie Delcourt...* dans Marie Delcourt, *Nouvelles*. Édition et présentation par Catherine Gravet avec la collaboration de Béatrice Costa, Thierry Fauvaux, Evi Papayannopoulou, Laurence Pieropan et Katherine Rondou. Suivi de la Bibliographie de Marie Delcourt par Pierre Ragot. Mons, Université de Mons, Service de Communication écrite, « Travaux et documents » n° 7, 2016, pp. 5–24.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la Poétique. Essai*, Gallimard, 1970.
- ID., *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier poche, 1999.
- ID., *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.
- PIER, John Pier (éd.), *Théorie du récit. L'apport de la recherche allemande*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996.
- Spielhagen, Friedrich, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Londres, Forgotten books, 2018 [1883].
- TEINTURIER, Frédéric, *Zwischenfälle, die manchmal die besten waren. Heinrich Mann et la nouvelle. Pratiques d'un genre entre roman et théâtre*, Bern-Berlin-Bruxelles, Peter Lang, Collection « Contacts », 2008.

VRINAT-NIKOLOV, Marie et MAURUS, Patrick, *Traduire le rythme : traduire TOUT texte, traduire TOUT LE texte*, dans Dmitryi Kiselyov (éd.), *Traduction littéraire et liens littéraires*, Samarkand, Ouzbékistan, juin 2014. Voir le texte en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01486508/document>.