

Le corps de Keetje, malmené dans la fiction et dans sa traduction ?

Marie Fortunati

Volume 8, Number 2, 2024

Les débats de la traduction

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1114979ar>

DOI: <https://doi.org/10.29173/cf829>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département d'anglais, langues et cultures, Mount Royal University

ISSN

2291-7012 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fortunati, M. (2024). Le corps de Keetje, malmené dans la fiction et dans sa traduction ? *Convergences francophones*, 8(2), 10–34.
<https://doi.org/10.29173/cf829>

Article abstract

L'écrivaine belge Neel Doff (1858-1942) a rédigé toute son oeuvre en français alors que ce n'était pas sa langue maternelle. Sa trilogie autobiographique met le « féminin » et le « corps » au coeur de la thématique à travers l'obscène, le traumatisme pubertaire et la prostitution.

Le corps est un « texte signifiant à déchiffrer 1 » et nous tâcherons d'en découvrir davantage en comparant l'oeuvre de Doff avec ses traductions en langue néerlandaise et allemande. L'un des objectifs est de déterminer dans quelle mesure les « erreurs » de traduction, ayant trait au corps, ouvrent d'autres fenêtres d'interprétation.

Afin de mieux comprendre l'origine de ces « déviations », les extraits seront d'abord analysés selon les théories de dépaysement et domestication (Venuti, 2007) et de retraduction (Berman, 1990). Nous émettons l'hypothèse selon laquelle la vie (Delisle, 2002) et le genre (Von Flotow, 1991) de la personne qui traduit influencent les choix traductifs. Autre hypothèse, les stratégies de traduction féministe, objet de nombreuses polémiques, n'éviteraient-elles pas l'effacement que subit le corps de Keetje ?

© Marie Fortunati, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Le corps de Keetje, malmené dans la fiction et dans sa traduction ?

Marie Fortunati
Université de Mons, Belgique
Université Polytechnique des Hauts-de-France, France

Dans cet article, nous nous concentrerons sur l'écrivaine Neel Doff, une femme qui a écrit corps et âme, qui a rédigé l'intégralité de son œuvre en français, une langue qu'elle n'a apprise qu'à l'âge de 20 ans. Son premier roman, *Jours de famine et de détresse*, publié en 1911, reçoit trois voix au prix Goncourt : celles de Lucien Mirbeau, Lucien Descaves et Gustave Geffroy (Poulaille, 11-12). Malheureusement, son œuvre, même si elle ne passa pas inaperçue, ne fut saluée que par quelques connaisseur·euse·s, qui finirent par l'oublier, « nul n'ayant deviné que cette publication était une des plus grandes dates de la littérature mondiale, et que les Vallès, Gorki, Hamsun, Hector Malot, Charles-Louis-Philippe, Selma Lagerlof, Marguerite Audoux et vingt autres n'avaient jamais donné la sensation physique de la misère » (11-12). Pour Henry Poulaille, l'authenticité de Neel Doff est palpable à chaque page lorsqu'elle parle « de la ville, de la Campine, des animaux » (12) ; il qualifie son style de « sans apprêt (*sic.*) mais *virilement* tenu en main » (11-12).

Cette étude se penche plus précisément sur la trilogie autobiographique de Neel Doff. Celle-ci n'est pas chronologique et est composée des romans *Jours de famine et de détresse* (1911), *Keetje* (1919), *Keetje trottin* (1921). Dans ces textes, l'autrice met le « corps féminin » au cœur du récit.

Dans *Jours de famine et de détresse*, le premier tome de la trilogie, le corps de Keetje, le personnage principal, est mis à l'épreuve de la famine et de la prostitution. C'est le récit des souvenirs d'enfance et d'adolescence d'une jeune fille issue du prolétariat, contrainte à vendre son corps dans les rues de Bruxelles pour subvenir aux besoins de sa famille. Le deuxième tome est consacré à la réappropriation de son corps lorsqu'elle arrêta la prostitution ainsi qu'à son ascension sociale dans la société bourgeoise. Ce volet n'est plus constitué d'une suite de moments minutieusement choisis, mais prend la forme d'un roman qui « retrace la destinée de la jeune femme de l'adolescence à la vieillesse » (Gousseau, 16). Enfin, *Keetje trottin*, le dernier tome raconte comment son corps d'enfant est accablé par le travail intense et laborieux de « trottin » (d'où le titre) puisqu'elle est l'employée d'un modiste, livrant les chapeaux aux clients.

Dans cet article, nous tenterons d'analyser dans quelle mesure les « erreurs » de traduction, relatives au corps dans les différentes traductions néerlandaises, ouvrent d'autres fenêtres d'interprétation. Nous examinerons les traductions suivantes :

- La traduction du premier tome d'Anna Van Gogh-Kaulbach (1869-1960) : *Dagen van honger en ellende* [Jours de famine et de misère].¹ Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, Amsterdam 1915 ;
- La retraduction du premier tome par Wim Zaal (1935-2021) : *Dagen van honger en ellende* [Jours de famine et de misère]. Meulenhoff, Amsterdam 1970 ;
- La traduction du deuxième et troisième tome (compilation) par Wim Zaal : *Keetje Tippel* [*Keetje Prostituée*] [1972]. Amsterdam, Meulenhoff, 1974 ;
- La retraduction du troisième tome par Anna Geurts (1985) : *Keetje op straat*. Utrecht, IJzer, 2021.

Quelles sont les stratégies utilisées par Anna Van Gogh-Kaulbach (1869-1960), écrivaine et traductrice socialiste néerlandaise, lorsqu'elle se met dans la peau de Neel Doff en 1915 ? Anna de Savornin Lohman écrivait déjà en 1904, dans *De Hollandsche Lelie, weekblad voor jonge dames*², qu'Anna van Gogh-Kaulbach était une socialiste invétérée et que « comme toutes les femmes ferventes d'une « croyance » ou d'une autre, elle ne peut se donner dans un livre sans la mettre rapidement en avant. Dans son cas, il s'agissait du socialisme » (Savornin Lohman, 197).³

Les convictions de Van Gogh-Kaulbach correspondent-elles à celles de Neel Doff ? ou a-t-elle réussi à mettre de côté ses propres « croyances » pour ne pas trahir l'œuvre originale ? Sa traduction est d'ailleurs préfacée par Florentus Marinus Wimbaut⁴ (1859-1936), homme politique néerlandais, membre du parti social-démocrate, très engagé dans la politique municipale. En 1914, celui-ci est élu *wethouder* [échevin] d'Amsterdam et met tout en œuvre pour faire valider son projet de construction de deux mille logements sociaux (Borrie, n.d.).

C'est en 1961 ou 1962 que Wim Zaal (1935-2021) rencontre Neel Doff, par hasard, à un marché aux puces à Amsterdam. Il découvre l'autrice à travers la traduction d'Anna van Gogh-Kaulbach, qu'il qualifie de « plutôt brouillonne ».⁵ Pendant des années, il essaie de convaincre plusieurs éditeurs de retraduire l'œuvre, mais la plupart ne veulent pas d'une auteure inconnue avec en sus un titre lugubre. Seul le directeur de Meulenhoff se souvient qu'un célèbre écrivain flamand l'avait déjà encouragé à faire retraduire l'œuvre. La deuxième traduction de l'œuvre paraît en 1970 et suscite un regain

¹ Les rétrotraductions sont réalisées par nos soins et l'original est indiqué entre crochets.

² Un hebdomadaire pour jeunes filles et femmes, publié entre 1887 et 1934.

³ Notre traduction de « *als alle vrouwen die vurig doordrongen zijn van een of ander 'geloof', van welken aard dan ook, kan zij zich zelve niet geven in een boek, zonder dat geloof, in haar geval het socialisme, dringend op den voorgrond te schuiven* ».

⁴ La position défendue par Wimbaut au 10^e Congrès international des H.B.M. (Habitations à Bon Marché) de la Haye en septembre 1913 : « Tant qu'on n'offrira pas de loyers, non sur la base de la dimension des logements, mais sur les capacités réelles de paiement d'une famille ouvrière, on n'aura rien fait pour résoudre le problème. » dans Girard, Paulette et Bruno Fayolle-Lussac. *Cités, cités-jardins : une histoire européenne*. Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine [version ebook], 2019.

⁵ Provenant de la « Lettre de Wim Zaal » envoyée à Marie Fortunati. Notre traduction de « *vrij rommelig* ».

d'intérêt pour Neel Doff : un film est réalisé par Verhoeven en 1975, l'œuvre originale est republiée et une traduction paraît en Allemagne en 1982. Quels furent les sentiments de Wim Zaal en tant qu'homme lorsqu'il a traduit ce premier roman et la suite de la trilogie ? Que révèlent les théories féministes sur ses choix de traduction ?

Enfin, quelle est la perspective de Dre Anna P.H. Geurts, Professeure au Département des langues et cultures modernes et à l'Institut Radboud pour la culture et l'histoire (Nimègue, Pays-Bas), sur la traduction de Wim Zaal, au regard de ses connaissances en histoire et en études de genre ?⁶

Au cours de nos analyses, nous nous demanderons également si la vie et le genre de la personne qui traduit influencent les choix traductifs. Enfin, nous essayerons de savoir si les stratégies de traduction féministe n'éviteraient pas l'effacement que subit le corps de Keetje.

La traduction

Les différentes traductions en néerlandais⁷ ne reprennent pas la trilogie dans son intégralité. En effet, Anna Van Gogh-Kaulbach ne s'est occupée que du premier tome sous le titre *Dagen van honger en ellende*⁸ (1915) [Jours de famine et de misère] (Doff, 1915). Cinquante-cinq ans plus tard, Wim Zaal retraduit complètement le premier volume et réalise, en 1972, une compilation des deuxième et troisième tomes (*Keetje* et *Keetje Trottin*) sous le titre *Keetje Toppel* (Doff, 1972).

Si, à un moment, Wim Zaal et l'éditeur envisagent une traduction intégrale, *Keetje Toppel* est finalement une sélection de chapitres essentiellement tirés de *Keetje Trottin* et suivis de ceux de *Keetje*. Dans la postface de la septième impression de *Keetje Toppel* (1975), Zaal considère la non-chronologie de la trilogie comme un défaut. Selon lui, Neel Doff aurait « essayé » de reprendre la suite de façon chronologique : « Dans *Keetje*, l'autrice a essayé, mais de manière plutôt inattendue, elle a inséré des flash-back au milieu du livre, et elle a même commencé *Keetje Trottin* lorsqu'elle avait quatre ans » (Doff «*Keetje Toppel*», 155).⁹

En comparant l'œuvre originale et la traduction en néerlandais, nous observons que Zaal a omis les chapitres 1 et 2 de *Keetje Trottin*¹⁰ et qu'il a commencé par le chapitre 3 (qu'il a raccourci). Il a également oublié les chapitres 4 et 5 de *KT*. Le chapitre 6 devient, dans la compilation de Zaal, le chapitre 2. Les chapitres 7 et 8 ne sont pas traduits, le 9 devient 4, etc. Au total,

⁶ L'influence de la position sociale (classe, genre, sexualité...) joue un rôle central dans tous ses travaux.

⁷ Ainsi qu'en allemand.

⁸ Van Dale : *ellende* (de) : misère, malheur, dénuement.

⁹ Notre traduction de « In *Keetje* heeft de schrijfster het wel geprobeerd, maar nogal onverhoeds voegde ze midden in het boek flash-backs in, en *Keetje Trottin* liet ze zelfs beginnen toen ze vier jaar oud was ».

¹⁰ *Keetje Trottin*, dorénavant *KT*.

sur les 42 chapitres de *KT*, il en a repris 17, parfois dans leur intégralité ou seulement en partie.

L'analyse comparative du roman original et de sa traduction révèle que les chapitres tirés de *KT* forment la première partie de la compilation tandis que ceux tirés de *Keetje* forment la seconde moitié, respectant ainsi l'ordre chronologique de la vie de *Keetje* (mais pas la trame narrative de la trilogie). Cependant, les troisièmes, sixièmes, septièmes et douzièmes chapitres de *Keetje Toppel* ne proviennent pas de *Keetje trottin*, mais de *Keetje*, où ils n'apparaissent que dans la seconde moitié du roman. En effet, les chapitres 39 à 43 de *Keetje*, qui décrivent la visite du protagoniste et d'André à Amsterdam et évoquent des souvenirs de son enfance, ont été détachés de leur contexte original par Wim Zaal et insérés plus tôt dans la chronologie, entre les chapitres de *Keetje Trottin*. Des segments des chapitres 39 à 43 de *Keetje* ont été fusionnés pour former le 34^e chapitre de Wim Zaal, intitulé « Naar Amsterdam » (Goossens).

Le traducteur va encore plus loin en émettant un jugement de valeur sur la pertinence de certains chapitres : « certains chapitres de *Keetje Trottin* en particulier sont insignifiants ou, malgré leurs mérites, sont quelque peu en retrait par rapport à la première partie ».¹¹

Les références à des événements survenus dans des chapitres non choisis ont également été supprimées et une phrase explicative a été ajoutée de temps à autre lorsque c'était nécessaire (Doff «*Keetje Toppel*», 156). Selon Wim Zaal, une traduction intégrale aurait rendu la chronologie encore plus « confuse »¹² (156) pour le lecteur néerlandophone. En plus de remettre les chapitres dans « l'ordre », ils ont également été uniformisés : dans la traduction néerlandaise, des titres ont été systématiquement ajoutés à tous les chapitres du deuxième et du dernier tome alors que Neel Doff n'avait titré que ceux de *Jours de famine et de détresse*. Selon Wim Zaal, une traduction plus libre s'imposait.¹³

La dernière traduction, effectuée par Anna Geurts, *Keetje op straat* ne reprend que le troisième volume et vise à pallier les ingérences faites par Wim Zaal sur le texte. Dans sa postface, elle souligne que Wim Zaal a omis les passages où *Keetje* découvre le roman de Multatuli *Wouter Pieterse*, ses dialogues avec le héros, ses moments de communion avec la nature ainsi que ses réflexions sur sa condition sociale. En délaissant ces parties de l'histoire, Zaal met indéniablement l'accent sur la « pauvreté » et la « violence », y compris les « violences sexuelles » (Doff «*Keetje op straat*», 161), au détriment de la complexité et de la profondeur du personnage de *Keetje*. Anna Geurts va même jusqu'à suggérer que ces omissions, ajoutées à la combinaison des deux

¹¹ Notre traduction de : « [er] staan ... met name in *Keetje Trottin* enkele hoofdstukjes die of onbetekenend zijn of ondanks hun verdiensten enigszins bij het eerste deel achterblijven ».

¹² Notre traduction de « *onoverzichtelijk* ».

¹³ Deze vertaling is dus wat vrijer dan 'Dagen van honger en ellende' : het kon niet anders (Doff «*Keetje Toppel*», 156).

romans, ont atténué l'intensité méticuleusement construite par Doff dans son arc narratif.¹⁴

***Keetje trottin* ou *Keetje Tippel* ? À traduction plus libre, titre plus libre ?**

En général, l'auteur original choisit le titre en résumant l'œuvre dans sa langue maternelle. Un titre mémorable peut devenir emblématique, incarnant l'essence du récit qu'il annonce, à l'instar de *Madame Bovary*, *Le Horla*, *Du côté de chez Swann*, *Stupeur et Tremblements*, *La Légende d'Ulenspiegel*, et bien d'autres. Neel Doff a choisi deux « titres explicites » (Tehrani et Raissosadati, 87) pour les trois romans de sa trilogie (*Jours de famine et de détresse*, *Keetje trottin* et *Keetje*), qui reflètent fidèlement le contenu de l'œuvre et évoquent « l'objet essentiel du texte », (dans le cas présent, la dure vie de Keetje), contrairement aux titres plus énigmatiques, comme *Le Crève-cœur* d'André Breton, qui « provoquent une ambiguïté » (87). Les titres explicites sont généralement traduits « avec un minimum de transformation » (87).

Malgré leur forme « concise », les titres posent autant de problèmes à la traduction que le récit qu'ils introduisent. Le traducteur ou la traductrice doit s'adapter en fonction du type de titre, considérer le « rythme, la forme originale, la structure linguistique et le niveau du titre de l'œuvre » (90) afin de provoquer chez le lecteur cible les mêmes émotions que celles éprouvées par le lecteur de la langue source. Souvent d'ailleurs, le titre est même choisi par la maison d'édition, sur la base ou non de plusieurs propositions émises par la personne qui traduit. Dans le cas de *The Sense of an Ending* de Julian Barnes, fervent francophile, c'est même la proposition de l'auteur, *Une fille, qui danse*, qui a été retenue, alors que le traducteur Jean-Pierre Aoustin avait proposé « Un grand trouble » (Dufay, n.p.). De plus, lors de la traduction d'un titre, l'aspect juridique doit également être pris en compte : Joachim Schnerf, responsable de la littérature étrangère chez Grasset, précise que « [l]a traduction d'un titre, c'est un compromis entre l'aspect juridique, les spécificités du marché, les intentions de l'auteur et la volonté de l'éditeur ... » (Dufay, n. p.). Depuis vingt ou trente ans, « le désir de fidélité au texte source » dominerait également la traduction des titres (Dufay, n.p.).

Si le titre du premier tome *Jours de famine et de détresse* est traduit et retraduit littéralement par *Dagen van honger en ellende* : « Jours de famine et de misère » (la signification d'« *ellende* » donnée par le dictionnaire Van Dale est « misère, malheur »), la traduction plus libre de Wim Zaal pour le deuxième et troisième tome précédait également un titre plus libre.

Le titre pensé par Zaal, soit *Keetje Tippel*, a en effet un sens beaucoup plus « explicite » que l'original. Si « *tippel* » a bien le sens de « trotte » et de « promenade » (Van Dale), et le verbe « *tippelen* » celui de « avancer à petits

¹⁴ « De telles omissions, mais aussi la combinaison avec l'autre livre de Keetje, nuisent également à la tension que Doff a construite » [« Zulke weglatingen, maar ook de combinatie met het andere boek *Keetje*, doen tevens afbreuk aan de spanningsboog die Doff construeerde »] (Doff «Keetje op straat», 162).

pas » [*met korte pasjes gaan*] (1840), le verbe a également acquis, dès 1906, une seconde signification: « *de baan opgaan (van hoeren)* » (791), c'est-à-dire l'équivalent en français de « faire le trottoir ».

Même si la chercheuse Josette Gousseau voit dans le substantif vieilli « trottin » une « anticipation » à l'activité de prostitution, le trottin arpentant les trottoirs telle la prostituée, l'écrivaine ne révèle pas ce dénouement au lecteur sur la couverture. Il faut d'ailleurs finir le premier volume (dans le dernier chapitre « Prostituée » (Doff "Jours de famine", 165) pour « accéder » à « cette clef d'interprétation ».

En revanche, Wim Zaal dévoile ce fait au lecteur et inscrit même ce substantif comme partie intégrante de l'identité de Keetje en y ajoutant une majuscule. Le métier dont Keetje veut à tout prix se débarrasser devient son nom de famille : « Je décidai cependant de ne plus me prostituer, dussions-nous tous mourir de faim. Le pire était mes parents : ils avaient pris une telle habitude de la chose qu'ils la trouvaient toute simple ... » (Doff "Keetje", 27) Passage, qui ne sera d'ailleurs pas repris dans la compilation de Zaal, où l'accent est mis sur son ascension sociale par la prostitution et mariage, et non par sa force de caractère.

Théories féministes

Dans l'article de Luise von Flotow, on peut lire que l'écriture québécoise récente serait à l'origine du phénomène de la traduction féministe au Canada et découlerait de contextes culturels et sociaux. La traduction féministe semble s'être développée comme une méthode pour traduire « l'attention portée à la « langue patriarcale » et la critique de celle-ci par les écrivaines féministes québécoises »¹⁵ (Von Flotow, 72).

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, les écrivaines québécoises, comme Nicole Brossard¹⁶ (1943-...), France Théoret¹⁷ (1942-...) ou Madeleine Gagnon¹⁸ (1938-...), produisent des œuvres « très

¹⁵ Notre traduction de « *the focus on and critique of "patriarchal language" by feminist writers in Quebec* ».

¹⁶ Nicole Brossard, née à Montréal le 27 novembre 1943, est une écrivaine, théoricienne et éditrice québécoise. Elle est une figure de proue de la poésie formaliste québécoise. Sa carrière sera marquée par son militantisme pour les causes féministe et LGBT+ (Nepveu, n.p.). Elle est traduite par Barbara Godard (1942-...), Marlene Wildeman, Fiona Strachan et Suzanne de Lotbinière-Harwood.

¹⁷ France Théoret, née à Montréal le 17 octobre 1942, est une cheffe de file du féminisme québécois. Elle a pris part au mouvement de la « nouvelle écriture » fortement lié, dans les années 1970 et 1980, à la revue *Les herbes rouges*. Son écriture est « exigeante et emportée », ses recueils de poèmes en prose et courts « témoignent de la souffrance collective des femmes, tout en explorant de façon très personnelle les profondeurs d'une subjectivité qui ne cesse d'interroger son passé, son identité, son corps et sa société. » (Théoret, n.d.). Elle est traduite par Barbara Godard (1942 - ...) et Luise von Flotow (1951-...).

¹⁸ Madeleine Gagnon (1938-...), née à Amqui le 27 juillet 1938, est une femme de lettres et universitaire québécoise. Elle est célèbre pour son engagement politique et féministe (« Fonds Madeleine Gagnon »). Elle est traduite par Howard Scott, « le seul homme qui se décrit comme

expérimentales » (von Flotow, 72). Ces écrivaines prennent la plume « pour attaquer, déconstruire ou simplement contourner le langage conventionnel qu'elles percevaient comme intrinsèquement misogyne ».¹⁹

Luise von Flotow cite Claude Sabourin (1935-...), critique québécois, lorsqu'il parle de la revue *NJ/NBJ*:²⁰ « Les femmes injectent un sang neuf ... et le déplacement du propos s'effectue autant dans le trajet que dans le projet de leurs créations » (Sabourin, 129). Selon Luise von Flotow, si ce « projet » constitue l'élaboration d'une « écriture au féminin », d'une culture littéraire féministe, alors leur « trajet » est une attaque contre le langage conventionnel – « le déplacement du propos » (von Flotow, 72).

Leurs textes sont donc souvent orientés vers une « recherche formaliste de la matérialité du langage »²¹ (von Flotow, 72), tendance qui subsiste de la période de la modernité²² québécoise. Ces écrivaines recherchent l'étymologie du vocabulaire conventionnel et sa déconstruction ; elles explorent les expériences des femmes qui n'ont encore jamais été racontées, mises en mots ou rédigées et tentent d'écrire « l'inédit » (Notard, 238) – terme privilégié dans l'écriture de Nicole Brossard (ex. *Le Sens apparent*²³) –, « se référant à ce qui ne peut être inscrit par manque de langage approprié »²⁴ (von Flotow, 72).

Luise von Flotow souligne que ces écrivaines cherchent à créer un nouvel idiome pour exprimer ces expériences du corps et écrire une utopie féministe. Le « e » muet qui marque le genre féminin en français devient ainsi un élément important de la critique du masculin en tant que forme générique. Les écrivaines s'en servent pour créer des jeux de mots, attaquer et parodier le langage conventionnel (ex. Brossard, « E muet mutant »). Les autres stratégies relevées par von Flotow sont : « la fragmentation du langage, le non-respect des

traducteur féministe » [the only male who describes himself as a feminist translator] (von Flotow, 72).

¹⁹ Notre traduction de « *to attack, deconstruct, or simply bypass the conventional language they perceived as inherently misogynist* ».

²⁰ *La Barre du jour* (1965-1977) devient *La Nouvelle Barre du jour* (1977-1980) sous l'action de Nicole Brossard, Michel Gay et Jean Yves Collette.

²¹ Notre traduction de « *formalist inquiry into the materiality of language* ». A noter que David Bleich définit « la matérialité du langage » [materiality of language] comme une « descendante du nominalisme, de l'empirisme et de la phénoménologie, mais elle développe une perspective différente et des accents différents. Le langage est dans ce cas inséparable du contexte total de son utilisation. La matérialité se distingue du nominalisme et de l'empirisme, ainsi que de la plupart des catégories philosophiques traditionnelles, par sa conscience de soi » [descendent of nominalism, empiricism, and phenomenology, but it develops a different perspective and different emphases. It takes language to be inseparable from the total context of its use. Materiality differs from nominalism and empiricism and from most traditional philosophical categories in its self conscious] (311).

²² En histoire de l'art au Québec, des spécialistes comme Yvan Lamonde et Esther Trépanier situent la modernité artistique dès 1918, d'autres mettent l'accent sur l'importance du manifeste de 1948, *Refus global*, comme texte marqueur de cette modernité (Thériault, 13).

²³ En 1980, Nicole Brossard publie *Le Sens apparent* chez Flammarion. Dans la pensée de la femme qui écrit ce roman, « la voie initiatique devient une spirale dans laquelle le texte ira vers l'inédit » dans Émilie Notard (238)..

²⁴ Notre traduction de « *referring to that which cannot be inscribed for lack of appropriate language* ».

structures grammaticales ou syntaxiques et la déconstruction des mots individuels afin d'examiner leur signification cachée » (von Flotow, 72).²⁵

Chez Nicole Brossard, nous pouvons observer la troisième stratégie lors de l'utilisation du terme « délire » : « On ne peut pas supplier le désir de nous montrer du doigt le centre, exiger qu'il règle le rythme, ajouter de l'eau à la mer, de la mémoire au corps, du *délire* au texte » (*Baroque d'Aube*, 69). Ce terme a deux significations : il peut exprimer « l'excitation extrême » que ressentent les femmes, une « réponse créative à la lecture des textes d'autres femmes » (Córdoba Serrano, 167), mais également le « dé-lire » (167) qu'il faut comprendre comme une « contre-lecture, une lecture qui va à l'encontre de l'ordre patriarcal » (167). Il est intéressant de remarquer que la traductrice Patricia Claxton, habituée à l'emploi de ce mot par Brossard, a opté dans sa traduction anglaise pour « excitation à ce que nous écrivons²⁶ » (Brossard « Baroque à dawn », 161). María Sierra Córdoba Serrano, spécialiste en traductologie, note le choix du mot « *excitement* » accompagné de « *to what we write* » dont le « "nous" collectif fait allusion à "nous, les femmes" » (Córdoba Serrano, 167). Le mot « délire » est rendu par Claxton dans le sens « d'exaltation au moment de l'écriture d'un texte qui sera par la suite lu par d'autres femmes » (167). Celle-ci choisit de ne pas reprendre le terme « *delirium*²⁷ » employé par Godard lors de la traduction d'*Amantes* de Nicole Brossard. En s'éloignant du texte par l'usage du terme « *excitement* », elle évite la connotation négative qu'aurait suscitée celui de *delirium*, c'est-à-dire le trouble psychique.

Louky Bersianik emploie un autre procédé. Dans *L'Euguélionne*, sa critique étymologique du langage conventionnel est omniprésente et l'écrivaine joue constamment du langage « pour parodier le "savoir" patriarcal » (von Flotow, 73).²⁸ Luise von Flotow relève par exemple sa critique de la définition du mot « viril » donnée par le Petit Robert : « Ainsi en est-il du mot VIRIL : qui a les caractères moraux qu'on attribue plus spécialement à l'homme : actif, énergique, courageux, etc.* Cet *et cætera* en dit long sur la virilité..., dit *L'Euguélionne* » (73).

Alors que le dictionnaire définit « viril » par des caractéristiques telles que l'énergie, l'activité et le courage comme spécialement attribuées aux hommes, Bersianik pointe de sa plume (montre du doigt) l'arrogance du savoir conventionnel et illustre aisément qu'elle aussi peut manipuler le langage : « un

²⁵ Notre traduction de « the fragmentation of language, the disregard for grammatical or syntactical structures and the dismantling of individual words in order to examine their concealed meaning ».

²⁶ Notre traduction de « *excitement to what we write* » dans « We cannot ask desire to point a finger at the centre for us and at the same time demand that it regulates our rhythm, add water to the sea, memory to our bodies and excitement to what we write » (Brossard *Baroque à Dawn*).

²⁷ Godard, dans Lovhers, traduction d'*Amantes*, rend l'autre sens de « dé-lire » (un-read) grâce au néologisme « *deliring* ». Pour restituer le jeu de mot de Nathalie Brossard, elle écrit « *reading/deliring* » [lisant/délirant] (Holbrook, 175).

²⁸ Notre traduction de « *to parody patriarchal "knowledge"* ».

peu de modestie, messieurs les Virils. N'oubliez pas que le mot « verge » qui veut dire « baguette » a donné le diminutif “virgule”... » (356).

Ce ne sont là que deux des nombreuses approches différentes adoptées par les écrivaines féministes québécoises dans les années 1970 et au début des années 1980 pour démolir le pouvoir du discours conventionnel. Malgré leurs différences en termes de stratégies, d'opinions politiques et de personnalité, elles partagent le sentiment général que le « langage patriarcal » conventionnel et normatif doit être défait pour que la parole des femmes puisse se développer, trouver un espace et être entendue.

Traduction féministe

Luise von Flotow souligne que la traduction de ces textes québécois commence à la fin des années 1970 avec deux pièces féministes : *La Nef des sorcières* de Nicole Brossard et al. (1976) et *Les Fées ont soif* (1978) de Denise Boucher. L'anthologie *Les Stratégies du réel / The Story So Far* (1979), éditée par Brossard, marque également d'une pierre blanche l'histoire de la traduction féministe. Peu à peu, le corpus de traduction d'œuvres féministes du Québec commence à s'étoffer « de textes de conférence, [de] travaux présentés lors de rencontres d'écrivaines transcanadiennes et enfin [de] livres complets » (von Flotow 74). La traduction féministe découle donc directement du travail expérimental réalisé par des écrivaines québécoises: « C'est un phénomène intimement lié à une pratique d'écriture spécifique dans un environnement idéologique et culturel spécifique, le résultat d'une conjoncture sociale particulière. C'est une approche de la traduction qui s'est appropriée et a adapté plusieurs des techniques et des théories qui sous-tendent les écrits qu'elle traduit » (74).²⁹

Luise von Flotow relève trois stratégies : *supplementing*, *prefacing and footnoting* et *hijacking*. Cependant, avant de les aborder, il est intéressant de se demander ce qu'est une stratégie de traduction.

La compensation ou l'exhibitionnisme textuel ou l'exhibitionnisme textuel³⁰

Cette « stratégie³¹ » renvoie aux interférences du traducteur ou de la traductrice pour compenser les pertes ; elle est parfois appelée

²⁹ Notre traduction de « It is a phenomenon intimately connected to a specific writing practice in a specific ideological and cultural environment, the result of a specific social conjuncture. It is an approach to translation that has appropriated and adapted many of the techniques and theories that underlie the writing it translates ».

³⁰ Notre traduction respective de « supplementing » et « textual exhibitionism ». D'autres traductions sont possibles: enrichissement ou complémentation. Le terme « compensation » (33) a été employé dans le mémoire de Myriam Heritier, *Gestion des stéréotypes dans la traduction de The Vagina Monologues d'Eve Ensler: analyse d'extraits et propositions de traduction féministe*. Diss, University of Geneva, 2019.

³¹ « Strategy » est la terminologie choisie par Luise von Flotow. Nous décidons donc de la conserver pour définir les différents concepts qu'elle développe dans son article.

« exhibitionnisme textuel ».³² Le *supplementing* est considéré dans *l'Aufgabe des Übersetzers*, de Walter Benjamin, comme l'un des aspects les plus positifs de la traduction.³³ Selon lui, toute traduction est caractérisée par le changement ; il utilise le terme « post-maturité ».³⁴ Une traduction serait impossible si elle visait une similitude absolue avec l'original (Weisheit et Skrandies, 178). D'ailleurs, c'est dans la traduction que « la vie de l'original atteint son déploiement le plus récent et le plus complet, toujours renouvelé » (Walter, 11).³⁵ Grâce à la traduction, le texte original connaît une nouvelle vie, il a mûri, et c'est justement ce que Luise von Flotow voit dans le procédé du *supplementing*.

L'un des exemples donnés par Luise von Flotow est celui de la traduction d'une phrase de *La Nef des sorcières* (Brossart et al., 1976), œuvre dramatique d'un groupe d'écrivaines féministes : « Ce soir, j'entre dans l'histoire sans relever ma jupe ». La traductrice féministe Linda Gaboriau a choisi de la rendre par : « Ce soir, j'entre dans l'histoire sans écarter/ouvrir les jambes » (Hatim, 54).³⁶

« Le *supplementing* dans la traduction féministe est une stratégie qui peut expliquer la “sur-traduction” du “sans ouvrir les jambes” » (von Flotow, 75).³⁷ Un traducteur ou une traductrice à l'approche plutôt traditionnelle, prônant la « fidélité » et « l'équivalence » en traduction, préférerait « *pulling up my skirt* » [relever ma jupe]. Mais, pour Godard, la liberté prise par Gaboriau est une manière pour les femmes de se réapproprier la parole, ainsi que de resignifier la vie du corps telle qu'elles la vivent.³⁸

Le *prefacing* [préface] et le *footnoting* [note de bas de page]

Les techniques du *prefacing* et du *footnoting* permettent de fournir des informations sur la traduction dans la préface ou en note de bas de page. Le traducteur ou la traductrice se rend alors visible en exposant son processus de réflexion et sa démarche traductive, en partageant donc son interprétation de l'œuvre (Leonardi, 2007).

³² von Flotow, Luise. « Contested Gender in Translation: Intersectionality and Metamorphics », *Palimpsestes* [Online], n° 22, 2009.

³³ Traduit de von Flotow, Luise. *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories*. 1991, p. 74.

³⁴ Notre traduction de « *Nachreife* » (Walter, 53).

³⁵ Notre traduction de « *In ihnen [Übersetzungen] erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung* ».

³⁶ Notre traduction de « *This evening I'm entering history without opening my legs* ».

³⁷ Notre traduction de « *Supplementing in feminist translation is a strategy which may explain the "over-translation" of the "without opening my legs"* ».

³⁸ Traduit de Godard, Barbara. « Translating and Sexual Differences. » *Resources for Feminist Research*, vol. 13, n° 3, 1984, p. 14. Citée dans Hatim, Basil. *Teaching and Researching Translation*, Londres, Routledge, 2014, p. 54.

Lieve Jooken et Guy Rooryck définissent le *prefacing* comme « la principale intervention péritextuelle »³⁹ (242) du traducteur ou de la traductrice: « Le texte est clairement exprimé par une personne distincte de l’auteur ou l’autrice et peut donc être défini comme "allographique". L’auteur ou l’autrice de la préface s’identifie comme le traducteur ou la traductrice dans les dernières lignes du texte » (242).⁴⁰

C’est une stratégie que les traducteurs et traductrices féministes partagent avec leurs prédécesseur·es du Moyen Âge, qui jouaient un « rôle de vulgarisateur et de pédagogue » (Delisle, 211). Grâce aux « prologues ..., préfaces et notes » (211), il leur était possible d’ajouter un complément d’information. Ces « éléments péritextuel » (211) sont également très utilisés par les traducteurs et traductrices féministes de l’époque contemporaine, qui sont tout autant des pédagogues (211).

Le *hijacking* [détournement]

La stratégie du *hijacking* consiste à corriger la langue, de façon presque systématique, en féminisant le texte cible. Ce terme n’a pas été choisi au hasard par Luise von Flotow ; celle-ci l’a repris d’un journaliste et traducteur montréalais, David Homel, qui critiquait et attaquait Susanne de Lotbinière-Harwood « pour son ingérence excessive dans la traduction de *Lettres d’une autre* de Lise Gauvin » (von Flotow 78): « The translator ... is so intrusive at times that she all but hijacks the author’s work » (Homel dans von Flotow, 78).

Par la féminisation du texte, de Lotbinière-Harwood permet au féminin d’être vu et entendu dans sa traduction. C’est une manière de s’approprier le « texte de départ » ; le traducteur ou la traductrice n’est plus transparent·e. Cette stratégie peut se traduire, par exemple, par une féminisation systématique du texte. De Lotbinière-Harwood, en faisant usage de la préface de *Lettres d’une autre* (traduit *Letters from an Other*), avertit ainsi que la traduction était pour elle une « activité politique »⁴¹ (Lotbinière-Harwood, 9) visant à rendre le féminin visible dans la langue (9). C’est ainsi que de Lotbinière-Harwood « corrigera » le terme générique masculin « Québécois » employé par Lise Gauvin par « Québécois-e-s » (France, 32).

Analyse des extraits

Selon Enrico Monti, c’est « l’insatisfaction herméneutique » (12) qui provoque souvent la retraduction. Dans son œuvre *Autour de la retraduction*, il désigne la « surcharge de sens » comme l’une des raisons pouvant déclencher ce travail : « la pluralité d’interprétations à l’origine des multiples re-traductions d’une œuvre » (12).

³⁹ Notre traduction de « the major peritextual intervention by the translator ».

⁴⁰ Notre traduction de « The text is clearly voiced by someone distinct from the author and can therefore be defined as “allographic”. The writer identifies himself [or herself] as the translator in the final lines of the preface ».

⁴¹ Notre traduction de « political activity ».

Une traduction est généralement jugée insatisfaisante à cause de ses « omissions ou modifications ». La retraduction a donc pour but de « restaurer l'intégralité du texte » (14). La traduction de Wim Zaal avait-elle pour but de compenser les omissions ou altérations présentes dans la traduction d'Anna van Gogh-Kaulbach ?

Le prefacing et le footnoting

	<i>Jours de famine et de détresse</i>	<i>Dagen van honger en ellende</i>	<i>Dagen van honger en ellende</i>
	Neel Doff (1858-1942)	Anna van Gogh- Kaulbach (1869-1960)	Wim Zaal (1935-2021)
	1911	Goede en Goedkope Lectuur, Amsterdam 1915	Meulenhoff, Amsterdam 1970
Préface	//	Préface du socialiste F.M. Wimbaut (V- VIII)	//
			Postface, « Over Neel Doff » [à propos de Neel Doff] (147-153)
		55 ans d'écart entre les deux traductions	
Notes de bas de page	23 : <i>Poeske</i> : petite chatte. 34 : <i>Snert</i> : soupe aux pois. <i>Emmer</i> : seau. 45 : En Hollande, l'appellation de « sodomite » est, par extension, usitée [...] comme terme d'injure [...] sans signification précise. 52 : En Hollande, les femmes mariées et de la petite bourgeoisie sont appelées Mademoiselle. 108 : « Bitterje » : amer, un petit verre de genièvre.	/// Félicien Rops, en dessous du titre (106)	/// Félicien Rops, en dessous du titre (98)

	113 : Félicien Rops.		
--	----------------------	--	--

Il est intéressant de remarquer que la note de bas de page, stratégie de traduction féministe, n'a pas été utilisée pour relever les défis posés par la traduction. Ce n'est pas étonnant, quand on sait que « l'ascension du roman » a toujours été accompagnée d'un « rejet » de la note de bas de page (utilisée malgré tout par Doff) qui jure avec l'esthétique de continuité du récit (Vandendorpe, 63). Il faudra attendre la traduction d'Anna P.H. Geurts, *Keetje op straat*, pour les voir être employées. C'est l'éditeur Willem Desmense, qui a approuvé cette stratégie, laquelle, selon Geurts, était indispensable pour une compréhension optimale du récit de Neel Doff.

	<i>Keetje (1919) Keetje trottin (1921)</i>	<i>Keetje tippel [1972], (1975)</i>	<i>Keetje op straat [Keetje dans la rue] (2021)</i>
	Neel Doff (1858-1942)	Wim Zaal (1935-2021)	Anna P.H. Geurts (1985-...)
Préface	//	//	//
Postface		Postface « Over dit boek » [À propos de ce livre] (155-156)	Postface, « <i>Keetje op straat</i> en in de boeken. Een nawoord » [<i>Keetje dans la rue</i> et dans les livres. Une postface] (159-186)
		49 ans d'écart entre les deux traductions	
Notes de bas de page			P. 12 : 1. Zie nawoord 159 P. 14 (Tentoonstelling) : 2. « Een nijverheidstentoonst elling, wellicht in het Paleis voor Volksvlijt ». [Een nijverheidstentoonst elling, wellicht in het Paleis voor Volksvlijt.] P. 19 (één van onze kinderen) : 3. « Keetje is een van

			de oudsten in het grote gezin, voelt zich medeverantwoordelijk, en noemt haar broertjes en zusjes dan ook ‘onze kinderen’. » [Keetje est l’une des aînées de la grande famille, elle se sent en partie responsable et appelle ses frères et sœurs « nos enfants »]
--	--	--	--

Les notes de bas de page sont au nombre de 39. Geurts y livre de précieux détails sur la vie de Neel Doff, et aide le lecteur à travers les *realia* qui pourraient prêter à confusion (ex. « *Karamels* », note de bas de page 10 : « *zachte toffees* »[caramels mous], p. 60). Elle va jusqu’à retranscrire les références manquantes lorsque Doff cite Mutatuli (p. 151, nbp. 39 : « *Zie Multatli’s Ideën 6* »). Lorsque Geurts ajoute un titre au chapitre, elle le précise également dans sa note de bas de page (ex. p. 139 : nbp. 37 : « *Veertien jaar oud* » [14 ans], « *Titel ingevoegd door vertaler* » [titre ajouté par le traducteur]).

<i>Jours de famine et de détresse</i> , 124	AGK, 115	WZ, 107
- Ah ! ah ! le patron ! chuchotèrent-elles. [...] - Cela ne pouvait manquer ; c’est tout à fait <i>son genre</i> .	‘O! de patroon!’ fluisterden zij. [...] ‘Dat kon niet anders; ‘t is echt <i>iets</i> voor hem.’ [Oh ! le patron ! ils ont chuchoté. [...] Il ne pouvait en être autrement ; c’est vraiment <i>quelque chose</i> pour lui ⁴² .]	‘Ju, ju, de baas,’ fluisterden de vrouwen. [...] ‘Dat kon niet missen, ‘t is precies <i>zijn smaak</i> .’ [Ah, ah, le patron, ont chuchoté les femmes. [...] Cela ne pouvait manquer, c’est exactement son goût.]

On notera ici qu’Anna van Gogh-Kaulbach chosifie Keetje en employant « *iets* » [quelque chose]. La traduction devient alors un vecteur qui peut servir à la professionnelle pour mettre en lumière les conditions difficiles

⁴² Toutes les rétrotraductions ont été réalisées par nos soins.

de l'ouvrière de l'époque, surexploitée aussi bien dans son travail qu'en tant que « femme ». Si les autres femmes savent que Keetje plaît au patron, c'est que celui-ci s'est déjà « servi » parmi ses ouvrières, qui ne sont finalement que ses « choses ».

Il est intéressant de rappeler que l'œuvre de Neel Doff, en particulier sa trilogie, est un précieux témoignage historique relatant, dans une perspective féminine, les conditions de vie du prolétariat, mais aussi l'esclavage infantile. Neel Doff, issue du « sous-prolétariat » (Iglesias Pruvost « Neel Doff », 197), ose prendre la plume pour dénoncer les injustices de cette « société phallocentrique aliénante » (197). Alors que les hommes de l'atelier peuvent sans problème exprimer leur sexualité dénigrante, chosifiant les femmes, poussant (sans aucun complexe) leurs ouvrières à des rapports sexuels au grenier, Keetje comprend très bien que « pour les hommes, une prostituée est un être hors nature, incapable d'aucun sentiment humain, et seulement apte aux conceptions viles » (Doff « Keetje », 37). La perception de la femme par les hommes en dehors de la prostitution, ici, dans « une fabrique de chapeaux », n'est cependant pas bien différente : Keetje, à leurs yeux, n'est finalement qu'un corps à disposition, pour le labeur ou pour le sexe.

Cet exemple de quelques lignes seulement lève le voile sur un monde patriarcal dans lequel la sexualité masculine est « légitimée » (Doff « Keetje », 37) et l'être féminin presque systématiquement « chosifié ».

Plus tard, un homme rentre dans l'atelier et cherche « l'oiseau rare » qu'est Keetje Oldema.

L'oiseau rare

<i>Jours de famine et de détresse</i> , 124	Anna van Gogh-Kaulbach, 117	Wim Zaal, 107
On parle au bureau d'une nouvelle, qui doit être un <i>oiseau rare</i> . Où est-elle ? On me montra. Ça ? Ah non !	'Ze praten op 't kantoor van een nieuweling, die een <i>zeldzaam vogeltje</i> moet zijn. Waar is ze?' Zij wezen op mij. 'Die? Och nee!' [Ils parlent au bureau d'une nouvelle, qui doit être un <i>rare petit oiseau</i> . Où est-elle ? Ils m'ont désignée (pointée du doigt). Celle-là ? Ah non !]	'Ze hebben het op het kantoor over een nieuweling, die een <i>lekker bekje moet hebben</i> . Waar is ze?' Zij wezen op mij. 'Die? Nee toch!' [Ils parlent au bureau d'une nouvelle, qui doit avoir un <i>appétissant/joli petit minois/une appétissante/jolie frimousse</i> . Où est-elle ? Ils m'ont désignée (pointée du doigt).

		Celle-là ? Ah non !]
--	--	----------------------

Anna van Gogh-Kaulbach traduit ce passage par « un petit oiseau (ou oisillon) rare »⁴³ et Wim Zaal par « un appétissant petit bec »⁴⁴, qui désigne de manière figurée une délicieuse petite frimousse.

En décidant de traduire « oiseau rare » par « un appétissant petit bec »⁴⁵, Wim Zaal garde l'image de l'oiseau utilisée par Neel Doff. Dans le *Van Dale*, on peut lire que l'expression « *een aardig bekje* » signifie « un joli petit museau, une jolie frimousse ». Le terme *bekje*, utilisé de manière figurée pour signifier le visage dans un contexte informel, peut être traduit par « petite gueule, minois, frimousse ». La première acception de *bekje* cependant est *kleine bek*, c'est-à-dire « petit bec [d'oiseau] ». « *Lekker* » peut signifier quelque chose aussi bien de « délicieux, savoureux » que de « joli » ou d'« appétissant ». On retrouve dans le *Van Dale* les expressions familières « *een lekker meid* » [une appétissante/jolie (jeune) fille] ou « *lekker stuk* » [appétissant morceau] traduites par « un beau brin de fille », « une belle plante », « un beau châssis » ou « une fille bien roulée ».

Gogh-Kaulbach et Zaal ont choisi une approche différente. Alors que la traductrice est restée très proche de l'expression française « l'oiseau rare », le choix de Zaal s'apparente à une stratégie de *supplementing*. En effet, l'expression l'« oiseau rare », utilisée dans la version originale, est, selon le CNRTL, souvent utilisée de manière ironique pour signifier « une personne (plus rarement une chose) impossible à trouver possédant des qualités idéales ». Même si l'expression employée dans la première traduction, « *zeldzaam vogeltje* » [rare petit oiseau], n'est pas reprise dans le dictionnaire *Van Dale*, le terme *vogel* [oiseau] est cependant utilisé pour décrire des personnes (ex. « *een rare vogel* » [un drôle d'oiseau]). Mais si Wim Zaal avait souhaité rester un peu plus proche de l'original, sans s'éloigner des expressions langagières approuvées par le dictionnaire lexicographique, il aurait pu choisir, par exemple, « *witte raaf* » [corbeau blanc] qui signifie, selon l'*Algemeen Nederlands Woordenboek (ANW)*, « une personne ou une chose qui constitue une exception favorable à la règle ».⁴⁶ L'expression « *witte raaf* » [corbeau blanc] se serait alors davantage rapprochée de « l'oiseau rare » (du « merle blanc ») mais l'accent aurait été mis, comme chez Neel Doff, plutôt sur le « talent » que sur l'apparence.

Ainsi, la version de Wim Zaal est plus explicite que le texte original et que la première traduction : Zaal sait très bien que la « qualité » de l'oiseau rare

⁴³ Notre traduction de « *een zeldzaam vogeltje* ».

⁴⁴ Notre traduction de « *een lekker bekje* ».

⁴⁵ Notre traduction de « *een lekker bekje* », expression reprise dans le « *Spreekwoordenboek der nederlandsche taal: of Verzameling van nederlandsche spreekwoorden en spreekwoordelijke uitdrukkingen von vroegeren en lateren tijd* » (Dictionnaire de proverbes de la langue néerlandaise: ou Recueil de proverbes néerlandais et d'idiomes de jadis et de naguère, 1858).

⁴⁶ Notre traduction de « *iemand die of iets wat een gunstige uitzondering vormt op wat de zwakke of middelmatige regel is; een zelfdzaam geval* ».

qu'est Keetje est son « corps ». Cette « action volontariste »⁴⁷ sur le texte montre que Wim Zaal a su lire entre les lignes du texte de Neel Doff et expliciter en néerlandais, sans ambages, la raison pour laquelle Keetje est l'oiseau rare. Selon Luise von Flotow, le traducteur ou la traductrice féministe est conscient·e de son rôle politique en tant que médiateur·trice et nous pouvons supposer qu'en choisissant une telle œuvre, Wim Zaal l'était également : dans sa traduction, l'homme de la fabrique laisse directement transparaître le fond de sa pensée. Cependant, en choisissant d'être plus explicite que Neel Doff, Wim Zaal attribue à cet homme des propos que celui-ci n'a peut-être pas tenus (il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un récit considéré comme autobiographique).⁴⁸ Toutefois, la suite du texte ne laisse aucun doute et rappelle par la même occasion la place centrale du corps féminin dans la trilogie de Neel Doff (Iglesias Pruvost « Le corps féminin »).

Si, plus tôt dans l'extrait, Anna van Gogh-Kaulbach a insisté sur la chosification de Keetje en employant « *iets* » par rapport au texte original (« *son genre* »), utilisant la tactique du *supplementing*, elle n'a pas poursuivi la chosification. Lorsque Neel Doff emploie « ça », ni Zaal ni Gogh-Kaulbach n'ont recours à une tactique de *supplementing* pour compenser la perte. Même si « *die* » peut avoir cette connotation dénigrante, il est également employé dans certains contextes, à la place d'un pronom personnel, dans le but d'« accentuer » (Van Dale) : « *ken je P.? nee, die heb ik nooit ontmoet* : connais-tu P. ? non, lui, je ne l'ai jamais rencontré ». Cet usage est donc plus fréquent que le « ça » en français pour désigner quelqu'un. Nous jugeons donc qu'il y a une perte dans les deux traductions, même si celle-ci est quelque peu compensée par l'ajout de « *lekker* » chez Wim Zaal.

<i>Jours de famine et de détresse</i> , 168	VGB, 157	WZ, 143
La simplicité avec laquelle mes parents s'adaptaient à cette situation me les faisait prendre en une aversion qui croissait chaque jour. Ils en étaient arrivés à oublier que moi, la plus jolie de la nichée, je me	De gemakkelijkheid, waarmee mijn ouders dezen toestand aanvaardden, wekte in mij een afkeer jegens hen, die met den dag grooter werd. Zij waren zoover gekomen, dat zij eenvoudig vergaten, hoe ik, de mooiste uit het nest, mij elken	Het gemak waarmee mijn ouders die toestand aanvaardden, wekte in mij een afkeer jegens hen, die met de dag groter werd. Zij waren zo ver gekomen dat zij vergaten hoe ik, de mooiste van hun kinderen, elke avond voor elke voorbijganger de hoer speelde.

⁴⁷ « Voluntarist action » (75), terme employé par Luise von Flotow pour parler de l'intervention du traducteur ou de la traductrice.

⁴⁸ La trilogie de Neel Doff, centrée sur le personnage de Keetje, est considérée par la majorité des critiques comme un récit autobiographique mais elle est parfois qualifiée de « littérature personnelle ou auto-référentielle » (Gousseau, 15-30).

<i>prostituais tous les soirs aux passants.</i>	<i>avond op straat gaf aan wie mij hebben wilde.</i> [La facilité avec laquelle mes parents ont accepté cette situation a suscité en moi une aversion pour eux qui grandissait chaque jour. Ils étaient arrivés si loin qu'ils avaient tout simplement oublié comment moi, la plus jolie du nid/de la nichée, je me donnais chaque soir dans la rue à qui voulait m'avoir.]	[La facilité avec laquelle mes parents ont accepté cette situation a suscité en moi une aversion pour eux qui grandissait chaque jour. Ils en étaient arrivés à oublier comment moi, la plus belle de leurs enfants, chaque soir pour chaque passant je jouais à la prostituée.]
---	--	--

Le verbe « *prostituieren* » ainsi que le substantif « *prostituée* » existent dans la langue néerlandaise à cette époque. Ils figurent, par exemple, dans l'ouvrage de Jean Jacques Salverda de Grave *De Franse woorden in het Nederlands*, paru en 1906. « Prostituée » est également un terme que Gogh-Kaulbach emploie trois fois dans le roman. À la page 113, elle évite par exemple à nouveau le verbe « se prostituer », « Mina *s'était prostituée* ... » en optant plutôt pour le substantif : « Par paresse et faiblesse de volonté, Mina était devenue une prostituée » (106).⁴⁹

Elle conserve le titre en langue française pour le dernier chapitre « Prostituée » et l'emploie pour la dernière fois à la page 154 : « je regrettai de ne pas avoir de fard, comme j'avais vu les prostituées s'en servir ... ».⁵⁰ Cependant, elle n'emploiera jamais le verbe « *prostituieren* », comme nous pouvons le constater dans l'extrait analysé.

Anna van Gogh-Kaulbach emploie « se donner »⁵¹ en ajoutant une précision sous-entendue dans l'original : « à qui voulait m'avoir ».⁵² Alors que « donner » signifie « céder, offrir gratuitement » (« se donner », n.p.), on sait que « se donner » signifie « se dévouer, se consacrer entièrement à une personne ou à une chose » (« donner », n.p.) ou, dans le contexte de cet extrait (aussi bien en néerlandais qu'en français), « accorder ses faveurs à un homme, en parlant d'une femme » (« se donner », n.p.). L'expression est lourde de sens et n'est pas sans rappeler l'immense sacrifice de Keetje lorsque, pour une somme presque médiocre, elle se donne entièrement, tous les soirs, aux passants « qui voulai[en]t [l']avoir » : pendant ce moment, son corps ne lui appartient plus, il

⁴⁹ Notre traduction de « *Uit luiheid en zwakheid van wil was Mina prostituée geworden* ».

⁵⁰ Notre traduction de « *'t speet mij, dat ik geen blanketsel bezat, zooals ik de prostitute'e's had zien gebruiken* ... ».

⁵¹ Notre traduction de « *zich geven* ».

⁵² Notre traduction de « *aan wie mij hebben wilde* »

appartient au passant comme il appartenait au directeur dans la « fabrique aux chapeaux ».

Wim Zaal, quant à lui, en employant « *de hoer spelen* », semble renforcer l'idée qu'il s'agit pour Keetje d'un « rôle » à jouer, qu'elle se dissocie de la prostitution, comme si elle incarnait un personnage au théâtre. Van Gogh-Kaulbach dénonce de manière plus explicite ce rapport entre un objet et une femme prostituée, considérée ici comme une chose par le verbe « *hebben* » [avoir]. Cette « chosification » de Keetje apparaît déjà plus tôt dans le roman. Nous pouvons y voir ici une stratégie de *supplementing*, car en « modifiant » le segment « à qui voulait m'avoir » (dans l'original : « je me prostituais aux passants »), elle consolide l'idée (par rapport au texte original) que Keetje est une sorte de marchandise que certains désirent et d'autres non.

« *Het Roosje* »⁵³ (scène du viol, *Keetje Trottin*, 152)

Neel Doff, <i>Keetje Trottin</i> , 1921 [1999], 155.	Trad. Wim Zaal, <i>Keetje Toppel</i> , 1974, 75	Trad. Anna P.H. Geurts, <i>Keetje op straat</i> , 2021, 157.
--	---	--

[...] il était nu. Je ne pus crier : il avait collé sa bouche sur la mienne. De ses deux mains, il travailla sous moi pour écarter mes jambes, puis... Oh ! comme s'il me défonçait... Je me crus assassinée tant j'avais mal. Il grognait comme un chien affamé qui ronge un os ; j'essayais de mordre, de bondir sous lui, mais rien n'y fit : [...] <i>Il se regarda.</i> - Tiens, fit-il, à peine éclore, la rose est cueillie....	[...] hij was compleet naakt. Gillen kon ik niet, hij perste zijn mond op de mijne; met zijn handen zat hij onder mijn lichaam te wroeten om mijn benen vrij te maken en toen drukte hij zich bij mij naar binnen... een pijn! een pijn! ik dacht dat ik vermoord werd, en hij gromde als een uitgehongerde hond bij een bot; ik probeerde me onder hem uit te wringen maar het ging niet, [...] <i>Hij bekeek onze lichamen.</i> - 'Zo zo,' zei hij, 'pas gaat het roosje open of het wordt geplukt.'	[...] hij was naakt. Ik kon niet schreeuwen : hij had zijn mond op de mijne geschroefd. Met zijn handen was hij onder me bezig mijn benen te spreiden, daarna... Oh, alsof hij de bodem uit mijn lijf hakte!... Ik dacht dat ik vermoord werd, zo veel pijn deed het. Hij grauwde als een uitgehongerde hond die aan een bot knaagt; ik probeerde te bijten, me onder hem uit te worstelen, maar te vergeefs: [...] <i>Hij [...]</i> [b]estudeerde zichzelf. 'Kijk eens aan,' zei hij, 'nog nauwelijks ontloken
--	--	---

⁵³ Titre ajouté par Wim Zaal

	en nu al is de roos
[(...) il était	geplukt'...
<i>complètement nu.</i> Je ne	
pouvais pas crier, il a	[(...) il était nu. Je ne
pressé sa bouche sur la	pouvais pas crier : il avait
mienne ; avec ses mains,	pressé sa bouche sur la
il a fouillé sous mon corps	mienne. Avec ses mains,
pour libérer mes jambes,	il écartait mes jambes
puis il s'est enfoncé en	sous moi, puis... Oh,
moi... Oh, une douleur!	comme s'il me hachait le
une douleur! J'ai cru	bas du corps !.... J'ai cru
qu'on me tuait [Ø], et il	qu'on m'assassinait,
grognait comme un chien	tellement j'avais mal. Il
affamé devant un os ;	grognait comme un chien
[Ø]j'ai essayé de me	affamé qui ronge un os ;
dégager mais ça n'allait	j'ai essayé de mordre, de
pas[...]	me débattre sous lui, mais
corps.]	en vain : [...]
	Il s'est étudié.]

Dans le dernier chapitre qui clôt la trilogie (mais pas la traduction de Wim Zaal), Keetje est violée et déflorée le jour de ses premières menstruations. L'une des premières choses à remarquer est que Wim Zaal tend à « nettoyer » le texte de l'oralité. Toutes les interjections (« oh, ah »), exclamations de peur, de confusion et d'hésitation, sont effacées. Elles constituent pourtant un aspect distinctif de ce passage où la protagoniste, Keetje, est violée par son patron. Son incompréhension de la situation et le choc qu'elle ressent, sont transmises par ces interjections expressives complètement évacuées du texte en néerlandais. C'est d'ailleurs l'une des premières fois dans le roman que le lecteur francophone trouve trois interjections dans un si petit extrait, ce qui en fait une caractéristique rédactionnelle spécifique.

Zaal met immédiatement l'accent sur la nudité de l'homme: il n'est pas simplement nu, il est « complètement nu ». On pourrait y voir une stratégie féministe de *supplementing* visant à expliciter davantage le texte source. Dans le passage ci-dessous, il se permet également de reformuler certaines idées, peut-être jugées trop confuses ou complexes ?

Je me crus assassinée tant j'avais mal (155).

Oh, une douleur! une douleur! J'ai cru qu'on me tuait (75)⁵⁴

Le traducteur choisit également de ne pas traduire certains fragments. Keetje se rebelle corps et âme, allant jusqu'à tenter de mordre son agresseur. Ce geste est très fort et symbolique puisque ses dents sont désormais son seul moyen de défense contre le comportement « bestial » de son patron (« il grogne comme un chien affamé »). Elle répond aussi au comportement « animal » de

⁵⁴ Notre traduction de « een pijn! een pijn! ik dacht dat ik vermoord werd ».

son violeur, mais Zaal omet le verbe, la rendant plus passive, moins « agressive ». Elle essaie seulement de se libérer: « j'ai essayé de me dégager mais ça n'allait pas ».⁵⁵

De plus, dans le texte de Zaal, l'homme ne « se » regarde pas, il regarde les « deux corps ». Ce changement de perspective est très intrigant. Alors que l'homme est autocentré dans le texte original, qu'il observe « le sang » de Keetje sur « son » pénis (ce que comprend implicitement le lecteur dans la phrase « Tiens, fit-il, à peine éclore, la rose est cueillie... »), il ne daigne même plus adresser un regard à sa victime. La traduction de Zaal, quant à elle, ne délaisse plus *Keetje* mais l'inclut.

Anna Geurts va « rendre » à ce chapitre la vision de Doff. Elle évite notamment d'ajouter un titre tel que *Roosje*, qui ouvre ce chapitre du point de vue du violeur en reprenant l'un de ses termes. Elle restitue également fidèlement toutes les actions de Keetje et les interjections.

Conclusion

Neel Doff, de la misère à la littérature. Après avoir bravé l'indigence, la maladie et la mort, l'écrivaine s'est fait une place de choix dans un monde qui n'était pas prêt à l'accueillir. Qui aurait cru qu'une jeune femme issue du sous-prolétariat, ayant connu la plus extrême misère, puisse briser ses chaînes pour échapper à son destin ? Une telle œuvre ne pouvait être que traduite, car c'est une histoire qui doit continuer à transcender le temps pour qu'elle ne soit jamais complètement oubliée. Tant qu'il y aura des traducteurs et des traductrices pour continuer à faire vivre de tels chefs-d'œuvre, des écrivain·e·s comme Neel Doff pourront subsister dans les mémoires.

La trilogie doffienne dépeint la dure réalité traversée par Neel Doff à travers le regard de son *alter ego* : « Nous habitons une chambre unique, dans une impasse gluante d'Amsterdam » (43). *L'impasse gluante* et l'absence de soleil ne se prêtent pas à une poésie ou une prose bucolique. Malgré tout, la nature et l'eau, caractéristiques de l'écriture féminine, ne sont cependant pas absentes des récits de Neel Doff. Ainsi apprend-on l'amour de Keetje pour les canaux ou les fleurs. Elle, qui a pourtant soif de connaissances, est prête à faire l'école buissonnière pour se promener près de la Haute Digue avec sa petite sœur Naatje. Cependant, un merveilleux éveil à la nature dans le chapitre « J'entends les puces marcher », dans lequel Keetje découvre pour la première fois des pissenlits et des pâquerettes fermées pendant la nuit, est fortement lié à un éveil traumatique à la sexualité.

Méiateur ou médiatrice entre deux cultures, le traducteur ou la traductrice littéraire joue un rôle essentiel dans la reconnaissance internationale d'une littérature. En fonction des stratégies qu'il ou elle adopte, la culture source de l'œuvre est davantage « naturalisée », « exotisée » ou « féminisée ».

En connaissant quelques éléments précieux sur la vie des traducteur·trice·s, nous avons pu découvrir que les raisons qui poussent la personne qui traduit à opter pour une stratégie plutôt qu'une autre peuvent

⁵⁵ Notre traduction de « ik probeerde me onder hem uit te wringen maar het ging niet ».

découler de son parcours de vie. Il est donc toujours intéressant de connaître les autres langues et œuvres que celle-ci a traduites, ainsi que de savoir si elle exerce une autre profession ou si elle est elle-même autrice. C'est ainsi que le traducteur ou la traductrice, en fonction de ses croyances et de ses idéologies, affirme son identité et influence le texte en production.

Dans cet article, nous avons pu remarquer que des détails de la vie privée peuvent également entrer en jeu pour comprendre l'origine de certaines approches traductologiques. La personne qui traduit et celle qui écrit ont-elles toutes les deux des expériences en commun ? Anna van Gogh-Kaulbach et Neel Doff, bien que contemporaines, vivaient dans deux mondes différents et étaient toutes les deux engagées dans le socialisme. Leur fascination commune pour Multatuli pourrait refléter une connivence historique, littéraire et idéologique, une sorte de *simpatico* (voir Venuti) au féminin.

Wim Zaal, quant à lui, était un journaliste très conscient des envies du lectorat de l'époque et dont l'objectif premier était de faire de l'œuvre un succès, de redonner « vie » à Doff, quitte à ne pas entièrement respecter sa plume lorsqu'il la jugeait « déficiente ». À plusieurs reprises, Zaal emploie lui-même la stratégie du *supplementing* (exhibisme textuel) pour rendre le texte de Doff plus « cru », plus « provocateur », alors qu'Anna Van Gogh-Kaulbach l'adaptait aux mœurs de son époque et restait très « pudique ». À plusieurs reprises dans sa version, lorsque Doff emploie le terme politiquement correct de « prostituée », Zaal choisira « *hoer* » (Doff « Dagen » 141), synonyme « informel » de prostituée (Van Dale) et, selon l'encyclopédie Ensie, doté d'une connotation péjorative et employé pour « insulter » les femmes.⁵⁶

Les tactiques et stratégies féministes permettent à l'œuvre de mûrir, lui insufflant une nouvelle vie, même si le sens choisi par Zaal (sans l'accord de l'autrice) trahit l'esprit de l'œuvre. En ne se concentrant que sur les extraits d'ordre sexuel, le personnage de Keetje perd en profondeur et complexité. Ainsi bien que les stratégies « féministes » aient certes permis au corps de Keetje de ne pas être effacé, c'est au détriment de sa « personnalité ».

Anna Geurts, en lisant le texte de Zaal, a perçu ces ingérences sur le texte et, en minimisant l'accent sur le « corps » de Keetje, a permis de lui rendre son humanité.

Nous souhaitons approfondir cette recherche afin d'identifier des thématiques ainsi que des traits stylistiques spécifiques de l'écriture féminine chez plusieurs romancières belges francophones, en ciblant particulièrement des textes ayant trait à l'obscénité, un concept encore très peu défini qui n'attend que des études plus étendues pour être enfin compris.

⁵⁶ Dans le livre de Hans Beelen et Maarten Hell, *Alle Amsterdamse Akten : Ruzie, rouw en roddels bij de notaris, 1578-1915* publié en 2022, Nicole van der Sijs publie un article sur les jurons dans les actes notariés d'Amsterdam du XVIe au XVIIIe siècle. Les femmes étaient généralement « insultées » de « *hoer* » [pute] ou de composés de « *hoer* » : ex. « *allemanshoer* » [pute de tout le monde] (162).

Bibliographie

- Advitam. <https://advitam.banq.qc.ca/notice/526006>. Consulté le 31 juin 2023.
- Bersianik, Louky. *L'Euguélionne : roman triptyque*. La Presse, Montréal, Québec, 1976, Bibliothèque et archives nationales du Québec (BAnQ). « Fonds Madeleine Gagnon. »
- Bleich, David. *The Materiality of Language: Gender, Politics, and the University*. Indiana University Press, 2013.
- Borrie, Gilles Willem Benjamin. "Wibaut, Florentinus Marinus (1859-1936)." *Huygens Institute*. Biografisch Woordenboek van Nederland: 1880-2000, 2013. <https://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn1/wibaut>. Consulté le 14 mai 2023
- Brossard, Nicole. *Baroque d'aube*. Montréal, l'Hexagone, 1995
- . « E muet mutant. » *La Barre du jour*, n° 50, hiver 1975, pp. 10-27.
- . *Baroque à Dawn*. Traduction de Patricia Claxton, Toronto: McClelland & Stewart, 1997,
- Brossard, Nicole, et al. *La Nef des sorcières*. Montréal, Quinze, 1976
- . dir. *Les Stratégies du réel / The Story so Far 6*. Traduit en anglais par différents traducteurs. Montréal et Toronto: La Nouvelle Barre du Jour / The Coach House Press, 1979.
- Córdoba Serrano, María Sierra. *Le Québec traduit en Espagne: analyse sociologique de l'exportation d'une culture périphérique*. University of Ottawa Press, 2013,
- Delisle, Jean. « Traducteurs médiévaux, traductrices féministes : une même éthique de la traduction? » *TTR*, vol. 6, n° 1, 1993, pp. 203-230, <https://doi.org/10.7202/037144ar>. Consulté le 13 mai 2023.
- Doff, Neel. *Dagen van honger en ellende*. Traduction d'Anna van Gogh-Kaulbach. Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, 1915.
- . *Jours de famine et de détresse*. Espace Nord, 2016.
- . *Keetje* (préface de Thibault Scohier). Espace Nord, 2021.
- . *Keetje Toppel*. Traduction de Wim Zaal. Meulenhoff, 1972
- . *Keetje Toppel*. Traduction de Wim Zaal, 7e édition, 1975.
- « donner. » *Centre National de Recherches Textuelles et Littéraires*, <https://cnrtl.fr/definition/donner>. Consulté le 12 décembre 2023.
- Dufay, Samuel. « Titres de livres étrangers: quand la traduction devient un exercice délicat. » *L'Express*, 16 avril 2023. <https://www.lexpress.fr/culture/livre/titres-de-livres-etrangeurs-quand-la-traduction-devient-un-exercice-delicat-WEM7U34EVB4F4NKM4AQUNQVRV7Y/>. Consulté le 12 décembre 2023.
- France, Peter, dir. *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford University Press on Demand, 2001.
- Goossens, Jan. « Keetje Toppel. » *Dietsche Warande en Belfort*, Jaargang 120,

- Standaard Uitgeverij, Antwerpen, 1975.
https://www.dbnl.org/tekst/_die004197501_01/_die004197501_01_0041.php. Consulté le 12 décembre 2023.
- Gousseau, Josette. « Devenir Un Personnage de Roman: Keetje Dans La Trilogie de Neel Doff. » *Nouvelles Études Francophones*, vol. 19, n° 2, 2004, pp. 15-30. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/25701846>. Consulté le 26 juillet 2023.
- Hatim, Basil. *Teaching and Researching Translation*. Londres, Routledge, 2014.
- Holbrook, Susan. *Nicole Brossard: Essays on Her Works*, vol. 18. Montréal: Guernica Editions, 2005.
- Iglesias Pruvost, Virginia. « Le corps féminin dans la trilogie de Neel Doff: du traumatisme pubertaire, à la souillure de la prostitution. » *Studii și cercetari filologice. Seria limbi romanice* n° 12, 2012, pp. 160-174. http://www.philologie-romane.eu/files/6113/7060/1668/2012_12_f.pdf. Consulté le 13 mai 2023.
- . « Neel Doff ou la rupture de l'omerta. Une dénonciation de la société et des mœurs du XIXe siècle. » *Les mondes du français: XXI Colloque de l'Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, Universitat Autònoma de Barcelona*.
- Jooker, Lieve et Guy Rooryck. « The Freedom of Expressing One's Ideas: Translating La Mettrie. » *The Translator*, vol. 17, no 2, pp. 233-254. <https://doi.org/10.1080/13556509.2011.10799488>. Consulté le 3 mai 2023.
- Leonardi, Vanessa. *Gender and Ideology in Translation: Do Women and Men Translate Differently? A Contrastive Analysis from Italian into English*. Berne: Peter Lang, 2007.
- Lotbinière-Harwood, Susanne de. Préface. *Letters from an Other*, de Lise Gauvin. Toronto: Women's Press, 1989.
- Monti, Enrico et Peter Schnyder, dir. *Autour de la retraduction: Perspectives littéraires européennes*. Paris: Orizons, 2011.
- Nepveu, Thierry. « Nicole Brossard. » *L'Encyclopédie Canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/nicole-brossard>. Consulté le 31 juin 2021.
- Notard, Emilie. *La traversée des sens: trajectoire féministe dans l'œuvre de Nicole Brossard de 1977 à 2007*. Münster: LIT Verlag, 2016.
- Poulaille, Henry. Préface. *Neel Doff par elle-même*, de Marianne Pierson-Pierard, Éditions Esseo, 1964, pp. 11-12.
- Sabourin, Claude. « Les Numéros "femmes" de La BJINBJ. » *Voix et images*, X(2), 1985.
- Salverda de Grave, Jean-Jacques. « De Franse woorden in het Nederlands » [Les mots français en néerlandais]. J. Müller, 1906.
- Savornin Lohman, Anna de. « Socialistische romans. II. Jeugd door Anna van

- Gogh-Kaulbach. » *De Hollandsche Lelie*, Jaargang 18, L.J. Veen, 1904-1905.
- « se donner. » *Larousse*.
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/donner/26437#:~:text=%EE%A0%AC%20se%20donner,-verbe%20pronominal%20Conjugaison&text=verbe%20pronominal%20Conjugaison-,1.,Se%20donner%20du%20bon%20temps>. Consulté le 13 mai 2023.
- Tehrani, Fatemeh et Reyhané Raissossadati. « La traduction des titres littéraires », *Recherches en langue et Littérature Françaises, Revue de la Faculté des Lettres*, Année 5, n°7, 2011.
<https://ensani.ir/file/download/article/20130623091013-9815-6.pdf>. Consulté le 13 mai 2023.
- Théoret, France. « France Théoret. » *Les voix de la poésie*.
<https://www.lesvoixdelapoesie.com/poemes/poetes/france-theoret>. Consulté le 31 juin 2021.
- Anne Thériault, « La transformation du récit identitaire au Québec: de l'art au politique ». *Mémoire en science politique*, Université du Québec à Montréal, 2009.
- Van Dale. <https://www.vandale.nl/opzoeken>. Consulté le 13 mai 2023.
- Vandendorpe, Christian. « Lecture sur écran et avenir du roman. » *Lire demain: des manuscrits antiques à l'ère digitale*, dirigé par Claire Clivaz et al. PUR Presses polytechniques, 2012. pp. 69-80.
- Van der Sijs, Nicole, « “Injurieuse expressien” Scheldwoorden in Amsterdamse notarisakten 1583-1796 ». *Alle Amsterdamse Akten: Ruzie, rouw en roddels bij de notaris, 1578-1915*, dirigé par Hans Beelen et Maarten Hell. Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum, 2022. pp. 162-177.
<https://hdl.handle.net/2066/288433>. Consulté le 12 mai 2024.
- Von Flotow, Luise. « Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories ». *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, no 2, 1991.
- Walter, Benjamin. “Die Aufgabe des Übersetzers.” *Illuminationen (Augewählte Schriften 1)*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.
- . *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, dirigé par Rolf Tiedermann et Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- Weisheit, Katharina et Timo Skrandies, réd. *Bewegungsmaterial: Produktion und Materialität in Tanz und Performance*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2016.