

TOMASZ SWOBODA

Université de Gdańsk

Georges Simenon et le canon littéraire. L'édition polonaise de *La veuve Couderc*¹

La réception de l'œuvre de Georges Simenon en Pologne a déjà été étudiée par Ryszard Siwek, dans son article sur la réception de Simenon et celle de Stanislas-André Steeman². Le chercheur polonais rappelle que la première traduction de Simenon en Pologne date de 1933 : il s'agit de *Pietr-le-Letton*, roman publié en français à peine deux ans plus tôt. Même si, dans l'avenir, cette célérité des éditeurs polonais ne sera pas de règle, elle reste symptomatique de la forte présence de l'écrivain liégeois en Pologne. En effet, Simenon occupe la première place parmi les écrivains belges traduits en polonais : Ryszard Siwek répertorie quarante titres auxquels il faut ajouter une dizaine de romans publiés après son enquête. Le second dans ce palmarès, Maurice Maeterlinck, ne peut se vanter que de 21 titres. Le chercheur polonais observe toutefois que Simenon figure le plus souvent dans nos bibliographies comme un écrivain français : autre fait symptomatique, cette fois non pour le romancier mais pour le lectorat polonais...

L'article de Ryszard Siwek, publié en 2010, arrête sa liste de traductions aussi en 2009. Or, en 2010, paraît en polonais *La veuve Couderc*, roman publié dans la collection

¹ L'article est une version remaniée du texte paru, en polonais, sous le titre « Simenon i nowy kanon », [dans :] *Literatura na Świecie*, 2012, n° 5-6, p. 405-412.

² R. Siwek, « Dwaj panowie z Liège – o recepcji Steemana i Simenona i nie tylko », [dans :] *Między oryginałem a przekładem*, 2010, n° 16, p. 47-56.

« Le nouveau canon littéraire » de la maison d'édition W.A.B. en collaboration avec *New York Review of Books*. En 2011, la traductrice du roman, Hanna Igalson-Tygielska, a reçu le prix prestigieux de la revue *Literatura na Świecie* dans la catégorie de la meilleure traduction romanesque. Si l'on ajoute, à cette distinction locale, qu'en 2003, à l'occasion du centenaire de sa naissance, Simenon est entré dans la Bibliothèque de la Pléiade (*La veuve Couderc* y figure dans le premier volume), ces deux événements de deux champs littéraires différents, polonais et français, peuvent apparaître comme autant d'éléments d'un processus de légitimisation de l'œuvre du romancier belge dont je voudrais étudier ici les limites justement sur l'exemple de l'édition polonaise de *La veuve Couderc*, en mettant en relief un paratexte et quelques détails de la traduction.

Ainsi, conformément aux règles de la collection « Le nouveau canon littéraire », le roman est précédé par une introduction, signée cette fois par Paul Theroux, voyageur et écrivain américain. Celui-ci ouvre son essai par une comparaison du texte de Simenon avec *L'Étranger* de Camus : « Si lire Camus est une obligation, lire Simenon est un divertissement »³. Et lui de continuer dans cette veine, qui lui fait résumer la biographie du romancier par la phrase suivante : « Simenon a vécu si longtemps qu'il a réussi à tomber amoureux de Joséphine Baker ainsi que contempler, en vieillard lascif, le sein de Brigitte Bardot » (WC, 11). Quand Theroux est à court d'inspiration, si douteuse soit-elle, il fait recours à d'autres auteurs éloquentes, tel Patrick Marnham : « La plupart des gens travaillent chaque jour et jouissent du sexe de temps en temps ; Simenon jouissait du sexe chaque jour, et se livrait à un

³ P. Theroux, « Przedmowa », [dans :] G. Simenon, *Wdowa Couderc*, H. Igalson-Tygielska (trad.), Varsovie, W.A.B., 2010, p. 8. Les citations suivantes provenant de cette édition seront marquées à l'aide de l'abréviation WC, la pagination après le signe abrégatif.

travail acharné tous les quelques mois » (WC, 11). Après avoir évoqué plusieurs anecdotes piquantes, Theroux se permet une énumération spectaculaire : « cinq cents millions d'exemplaires vendus, cinquante-cinq déménagements, et une boutade, souvent citée, selon laquelle il aurait couché avec dix mille femmes (selon sa seconde épouse, il n'y en avait pas plus de mille deux cents) » (WC, 12). N'oubliant pas Albert Camus, Theroux se moque de l'auteur de *La Peste*, dont tous les livres, pris ensemble, ne dépassent pas, selon lui, le volume d'un roman moyen (WC, 8).

Ces quelques exemples suffisent pour voir selon quels critères ce nouveau canon, préparé par les soins de *New York Review of Books*, est créé : il doit être frappant et séduisant, « chouette » et « cool », et avant tout composé en quelque sorte contre les universités, les facultés des lettres, les savants, les académies, les philistins professoraux et le snobisme professoral que Theroux fustige dans sa préface.

Pourquoi ont-ils tous mérité cette critique ? Pourquoi Philip Larkin, grand poète américain, est-il appelé « bibliothécaire acerbe d'une université de province » (WC, 9) ? Parce qu'il n'a pas apprécié le génie très doué et encore plus fécond que fut Georges Simenon. Parce qu'ils aiment tous les martyres littéraires, contrairement à Paul Theroux, bien sûr, qui, dans sa démarche narcissique, oublie l'existence d'un Centre d'Études Georges Simenon ainsi que la publication des œuvres de l'écrivain dans la Bibliothèque de la Pléiade qui, semble-t-il, canonise Simenon d'une manière plus efficace que *The New York Review of Books*.

Or, le raisonnement de Theroux est clair : à cause de la méconnaissance des écrivains les plus doués par l'académie, « chaque nouvelle édition des œuvres de Simenon exige une préface comme celle-ci » (WC, 12). Comme on le disait autrefois : que Dieu nous en préserve !

D'ailleurs, contrairement à ce qu'en dit Theroux, l'académie, les facultés des lettres etc., ne sont pas conséquentes dans leur mépris pour des auteurs doués et féconds. Il suffit de mentionner une George Sand, un Charles Dickens, un Lev Tolstoï ou l'auteur de la *Comédie humaine*. Ils pourraient tous rivaliser avec Simenon dans la vitesse de l'écriture, bien qu'ils appartiennent à l'ancien canon. Or, Simenon lui-même, dans sa conférence à New York, met en relief l'indépendance de la qualité et de la rapidité, en évoquant Balzac écrivant quarante pages en une seule nuit ou bien Stendhal (*La Chartreuse de Parme* : six semaines), et Hugo (*Marion Delorme* : neuf jours). Dans ce contexte, les onze jours que Simenon consacrait d'habitude à chacun de ses romans ne semble pas une performance vertigineuse. D'ailleurs, cette rapidité ne résultait pas que de la facilité d'écriture mais d'une difficulté : « La plupart de mes romans, dit Simenon, montrent ce qui arrive autour d'un personnage. Les autres personnages sont toujours vus par lui. C'est donc dans la peau de ce personnage que je dois me mettre. Et après cinq ou six jours, c'est presque intolérable. C'est une des raisons pour lesquelles mes romans sont si courts ; après onze jours je ne peux... c'est impossible. Je dois... c'est physique. Je suis trop fatigué »⁴.

Les savants aiment-ils donc peut-être les souffrants ? Quoi qu'il en soit, dans le cas de Simenon, l'effet de cette souffrance était à envier : « La seconde année, j'avais ma voiture et mon chauffeur. La troisième j'avais mon yacht et c'était d'un port de Hollande, du Danemark, de Norvège ou d'Espagne que j'envoyais à mes industriels de la littérature en série les produits de ma fabrication » (AR, 54).

Qui l'a un jour acheté ? Pourquoi tout le monde, y compris les professeurs de littérature ? Non pas, semble-t-il,

⁴ G. Simenon, *L'âge du roman*, J.-B. Baronian (préface), Bruxelles, Complexe, 1988, p. 64. Les citations suivantes provenant de cette édition seront marquées à l'aide de l'abréviation AR, la pagination après le signe abrégatif.

parce que ce sont de bons romans policiers, si on définit ceux-ci comme des casse-tête composés d'indices et de preuves. Dans la plupart des critiques consacrées au cycle de Maigret, on constate que celui-ci a remporté du succès non pas grâce à l'intrigue mais grâce à la psychologie des personnages, à des paysages mornes, une atmosphère sombre, une vision pessimiste de l'homme, donc grâce aux valeurs considérées d'habitude comme appartenant à la « haute » littérature. Dans le même temps, les polars de Simenon manquent de ce qui constitue l'essentiel du genre, et que Fayard, au début de sa carrière, a très bien pointé du doigt :

- Je vous édite ! [...] Seulement, nous allons à la catastrophe.
- Pourquoi ?
- Parce que : 1° vos romans policiers ne sont pas de vrais romans policiers. Ils ne sont pas scientifiques. Ils ne jouent pas la règle du jeu.
- Ensuite ?
- 2° il n'y a pas d'amour, tout au moins d'amour comme on le conçoit dans le roman policier.
- Encore ?
- 3° il n'y a pas de personnages franchement sympathiques et de personnages franchement antipathiques. Vos romans ne finissent ni bien ni mal. C'est désastreux. (AR, 57-58)

Colette était du même avis : « Trop littéraire ! » Cette phrase sera pendant des années la devise de l'auteur belge qui, dans un entretien avec Carvel Collins, avoue que son travail sur le style consiste dans l'élimination : « Des adjectifs, des adverbes et tous les mots qui ne sont là que pour faire de l'effet ? Chaque phrase qui n'est là que pour la phrase. Quand vous avez une belle phrase, coupez-la. Chaque fois que je trouve une chose de ce genre dans un de mes romans, c'est à couper » (AR, 72). Son cerveau devient ainsi une machine à écrire : « Il reste une formalité, un travail plutôt auquel je vais me livrer avec amour : nettoyer ma machine à écrire jusque dans ses plus petits rouages, l'huiler, l'orner d'un ruban neuf, la faire belle et rapide comme pour une compétition » (AR, 67-68).

La veuve Couderc a été aussi écrite sur cette machine, par cette machine, bien que l'accent, contrairement au cycle de Maigret, y soit entièrement mis non sur l'intrigue mais sur la psychologie des personnages. C'est un des romans – comme Simenon les appelait lui-même – « semi-littéraires » dans lesquels il se permet plus souvent de tenter des effets qu'il essayait déjà dans ses « produits de série » : « De temps en temps, dans un chapitre, dans un dialogue, dans une description, je m'essayais à des exercices plus subtils, pour moi seul, comme on fait des gammes, et personne ne s'est jamais aperçu de ces fausses notes dans mes romans populaires » (AR, 54).

Dans *La veuve Couderc*, ces passages se trouvent le plus souvent en début et en fin de chapitre, dans ces lieux vides du récit, qui remplissent la fonction d'une vraie ouverture et d'une coda, et deviennent une sorte d'exercice de style. Ainsi le début du chapitre 7 : « Il pleuvait doux et tiède, du matin au soir, et il régnait un tel calme, un tel silence sous le ciel mou comme un capitonnage, qu'on croyait entendre pousser l'herbe »⁵.

L'effet de suspension de la trame est encore plus fort dans les fins des chapitres où il prend parfois la forme d'une scène de genre propre à la peinture flamande :

Il monta lourdement l'escalier, se laissa tomber sur sa pailleuse qui sentait le foin et la moisissure. De l'air frais pénétrait par le lanterneau ouvert au-dessus de sa tête, avec le caquet des poules et le crissement d'un râteau qu'on maniait quelque part, Couderc au fond du jardin, ou le cantonnier sur le chemin de halage. (VC, 92)

Ce qui fait « le littéraire » dans *La veuve Couderc*, c'est aussi la façon dont l'auteur présente les relations sociales et familiales, en commençant par les réminiscences du héros principal. La scène où le professeur d'anglais ne remarque pas la présence de Jean parce que le père de

⁵ G. Simenon, *La veuve Couderc*, Paris, Gallimard, « Folio policier », 2001, p. 128. Les citations suivantes provenant de cette édition seront marquées à l'aide de l'abréviation VC, la pagination après le signe abrégatif.

celui-ci est riche, fait penser aux scènes primitives, au sens psychanalytique, chez un Rousseau ou un Genet. De même, quand le narrateur dit du héros qu'« il se sentait lourd, pâteux. Toujours cette sensation vague qui était de l'inquiétude, voire de l'angoisse » (VC, 178), on sent effectivement une parenté entre Simenon et Camus, et encore plus entre Simenon et Sartre dont le Roquentin était aussi pâteux, bien que Sartre emploie ici le mot « visqueux » (dans les traductions polonaises c'est *lepki* dans les deux cas).

Simenon est encore plus brillant dans des scènes de famille, où la tension entre les personnages, le mélange de tons, les dialogues vifs, constituent autant de preuves de la maîtrise de l'écrivain – et de sa traductrice polonaise. L'essence de l'intrigue même – l'amour possessif d'une femme mûre pour un jeune assassin – à part le fait qu'elle renvoie à la dépendance de Maigret de Mme Maigret ainsi qu'au caractère difficile de la mère de Simenon, fait penser à la situation œdipienne et au complexe de Phèdre. Simenon souligne cette référence par quelques allusions ainsi que par une phrase à la fin du roman : « Il savait qu'il était presque plus pour elle que René [le fils]. Il avait en quelque sorte pris sa suite, avec certains détails en plus » (VC, 201). Le minimalisme du récit et le destin qui pèse sur les protagonistes font aussi penser à la tragédie racinienne, conformément d'ailleurs à l'aveu de Simenon lui-même : « Ma conception actuelle du roman est presque une transposition des règles de la tragédie dans la forme romanesque. Je crois que le roman est la tragédie de notre époque » (AR, 89).

Les commentaires de Simenon lui-même donnent aussi l'accès aux sources mêmes de son œuvre et aux aspects de celle-ci qui lient le littéraire et le biographique. Les ténèbres, le pessimisme, le fatalisme, tous les clichés de la critique simenonienne, ne sont-ils pas une expression de sa peur panique de la maladie, ou de cette autre peur dont il parle dans l'avant-propos de *L'âge du roman* ?

Une peur quasi mystique, d'abord, celle que je ressentais, vers l'âge de quatre ou de six ans, lorsque je voyais le soleil décliner et que le paysage baignait peu à peu dans une lumière froide, menaçante, comme si le soleil ne devait jamais réapparaître. (AR, 20)

Le monde de Simenon n'est-il justement pas un monde où l'on ne sait pas si le soleil reviendra ? Et derrière l'insouciance de ses héros ne trouve-t-on pas le rêve de la vie des clochards ?

Depuis l'âge de 15 ans, je regarde avec une pointe de nostalgie les clochards des quais et je ne suis pas loin de les envier. Je les considère comme les hommes réellement supérieurs. Ils n'ont besoin de personne. La solitude ne leur pèse pas, ni le mépris, ni l'opprobre. Ayant renoncé à la sécurité, ils subissent sans gémir, sans s'apitoyer sur eux-mêmes, le froid, la faim et la déchéance.

Oui, j'ai rêvé d'être un jour comme ces gens-là et j'ai honte, au fond de moi-même, de mes besoins, du confort, de l'affection, des œuvres d'art dont je m'entoure. Être un homme sans peur ni besoins, c'est pour moi l'idéal hélas inaccessible. (AR, 22-23)

Cependant, il serait intéressant de voir pourquoi Simenon, pour se trouver dans un « canon », a été obligé d'en attendre un « nouveau » et est resté absent de l'« ancien ». Or, comme c'est très souvent le cas, ce sont les détails qui sont décisifs. Le fait que la suite de l'histoire est connue déjà après en avoir lu un tiers ne peut pas encore être une source de reproches : les spectateurs connaissaient le dénouement des pièces de Racine avant même d'aller au théâtre. Mais le fait que la phrase « À croire qu'elle hésitait à prendre définitivement possession de lui » (VC, 20) apparaît déjà tout au début du roman signifie que Simenon s'adresse malgré tout à un lecteur de polars qui aime lui-même percer le mystère et trouver le coupable ou la victime. Mais même un lecteur de polars ne supporterait pas des scènes comme celle-ci, qui montre pourquoi Simenon évitait de mêler un amour traditionnel à l'action de ses romans :

Un jeune homme et une jeune fille marchaient côte à côte, tête basse, sans se toucher. Ils venaient peut-être de se disputer ? Peut-être aussi n'en étaient-ils qu'à l'aveu qu'ils hésitaient à prononcer ? Peut-être

étaient-ils en train de jouer toute leur vie dans le soleil couchant, tandis que l'ombre des arbres s'allongeait démesurément ? (VC, 48-49)

Mais le détail le plus décevant, ce sont les phrases dans lesquelles Simenon prend son lecteur pour un être peu intelligent et se sent obligé d'explicitier ce qu'un lecteur moyen sait déjà, tel le lien entre le meurtre de Jean et l'attitude de son professeur d'anglais :

Il voulait quelque chose de définitif, et qu'il n'y eût plus jamais à y revenir. // C'était si vrai qu'au moment où il avait frappé avec le casse-tête, c'était le visage de son professeur d'anglais qu'il croyait voir devant lui. (VC, 101)

Personnellement, j'appelle cet effet « l'effet de Süskind », du nom d'un écrivain très doué qui a gâché son meilleur roman pour en faire un best-seller, digne de se trouver dans le nouveau canon.

Toutefois, dans la traduction polonaise de Hanna Igalson-Tygielska (rappelons : prix de *Literatura na Świecie*), Simenon semble plus proche de l'ancien canon que dans l'original. En effet, la traductrice élève parfois l'auteur belge aux sommets de la littérature, là où il a toujours voulu trouver sa place. Il n'est pas difficile de faire des prodiges de traduction quand on traduit Proust ; c'est beaucoup moins évident quand on traduit Flaubert ou Simenon dont le travail de style consistait à faire des ratures, biffures, à « désembellir » le texte. Certes, la traduction d'Igalson-Tygielska n'est pas idéale ; il lui arrive de faire des erreurs, élément indissociable de ce travail. Mais en général, sa stratégie semble bien choisie, et l'on peut y distinguer trois opérations principales.

La première consiste à remplacer l'hypotaxe par la parataxe :

Le soleil était si haut qu'il n'y avait presque plus d'ombre. [...] Et, comme le canal était plus haut que la cour, c'était étrange de voir passer ainsi un bateau à hauteur de la tête. (VC, 22)

Słońce stało wysoko i prawie nie było już cienia. [...] Kanał znajdował się wyżej niż podwórko, i zdziwiło go, że statek przepływa na wysokości jego głowy. (WC, 34)

[Le soleil était haut et il n’y avait presque plus d’ombre. [...] Le canal était plus haut que la cour, c’était étrange de voir passer ainsi un bateau à hauteur de la tête.]⁶

Cette démarche rend la narration plus claire en polonais, de même que la deuxième opération qui consiste à éviter des répétitions présentes dans l’original :

À droite, dans les champs renflés en forme de mamelle, il n’y avait qu’un cheval, très loin, un cheval blanc qui traînait une barrique montée sur roues. (VC, 9)

Po prawej, wśród pól zaokrąglonych na kształt piersi, widać było w oddali tylko białego konia ciągnącego beczkę na kołach. (WC, 25)

[À droite, dans les champs renflés en forme de mamelle, il n’y avait qu’un cheval, très loin, qui traînait une barrique montée sur roues.]

Eugène, le dimanche, et le dimanche seulement, comme s’il avait trop de travail en semaine, était dans son bout de jardin. (VC, 191)

Eugène zawsze w niedzielę, jakby w tygodniu miał za dużo pracy, grzebał w ogrodzie. (WC, 155)

[Eugène, le dimanche, comme s’il avait trop de travail en semaine, était dans son bout de jardin.]

La troisième démarche embrasse en fait les deux premières parce qu’elle consiste à corriger Simenon ou plutôt à élever le style du texte d’un quart de ton :

Il sifflait encore en se chargeant des plus gros paniers et il allongeait le pas dans le chemin creux où la terre, après la pluie, était plus brune et où les buissons répandaient une forte odeur. (VC, 74)

Nie przestając gwizdać, objuczył się największymi koszami i zamasyżycie ruszył przed siebie drogą brunatną od deszczu, wśród cierpkiego zapachu krzewów. (WC, 72)

[Il sifflait encore en s’embâtant des plus gros paniers et il faisait d’amples pas dans le chemin creux où la terre, après la pluie, était plus brune et où les buissons répandaient une odeur âcre.]

Le traducteur peut-il se permettre ce type d’interventions ? Peut-il mettre en question la stratégie choisie par l’auteur ? Dans ce cas-ci, cela a, en quelque sorte, amélioré

⁶ Afin de faciliter la compréhension de processus ayant lieu dans la traduction, je propose – là où cela semble utile – une « traduction de la traduction », qui profite, bien évidemment, du texte original.

le texte de Simenon, et a contribué à légitimiser celui-ci en tant qu'un auteur du « nouveau canon ». En effet, la traduction fait quelque chose de plus que d'adapter un texte étranger à la langue et la culture cibles. Elle peut également prendre la parole dans le débat sur la valeur d'un texte, changer sa position dans la hiérarchie littéraire et, par cela, rendre encore plus problématique l'existence de cette hiérarchie et des « canons », quels qu'ils soient, anciens ou nouveaux, créés par ou contre les académies et les universités.

Néanmoins, l'édition polonaise de *La veuve Couderc* ne relève pas que de ce processus. Elle s'appuie, certes, sur le travail magnifique de Hanna Igalson-Tygielska, à qui l'on doit aussi, entre autres, des traductions de quelques romans de Raymond Queneau. Mais elle est aussi « enrichie » d'une introduction écrite dans le style grand public, dont le but n'est autre que commercial. Ainsi l'éditeur polonais, acteur important sur le marché du livre local, a-t-il essayé, semble-t-il, de concilier l'ambition artistique et le résultat commercial. En effet, ses deux décisions – le choix de la traductrice et la reprise de la collection du journal newyorkais – appartiennent à deux stratégies différentes ou, pour reprendre la notion autour de laquelle tourne notre réflexion, à deux canons différents, l'ancien et le nouveau, pas toujours compatibles l'un avec l'autre. L'exemple de *La veuve Couderc* confirme donc, avant tout, la complexité de la notion même de canon⁷ et l'enchevêtrement des facteurs qui entrent en jeu dans le fonctionnement d'un texte littéraire, fonctionnement qui dépasse largement, on le sait bien, la relation entre l'auteur et le lecteur, celle-ci étant loin de la simplicité à laquelle voudraient la réduire certains acteurs du champ littéraire. Il se peut même que le « canon » puisse servir

⁷ À ce sujet, voir notamment l'ouvrage de Jan Gorak *The making of the modern canon : genesis and crisis of a literary idea*, London, Bloomsbury Academic, 2013.

de révélateur de plusieurs processus qui interviennent au cours de la production et de la réception d'un livre : positionnement par rapport au marché local et global, référence aux cultures source et cible, horizon ou plutôt horizons d'attente (ceux de l'éditeur et du lecteur mais aussi du traducteur), enfin nuances linguistiques du processus non moins complexe de la traduction elle-même, autant d'éléments qu'implique le canon, qu'il soit nouveau ou ancien.

bibliographie

Gorak J., *The making of the modern canon : genesis and crisis of a literary idea*, London, Bloomsbury Academic, 2013.

Simenon G., *L'âge du roman*, J.-B. Baronian (préface), Bruxelles, Complexe, 1988.

Simenon G., *La veuve Couderc*, Paris, Gallimard, « Folio policier », 2001.

Simenon, *Wdowa Couderc*, H. Igalson-Tygielska (trad.), Varsovie, W.A.B., 2010.

Siwek R., « Dwaj panowie z Liège – o recepcji Steemana i Simenona i nie tylko », [dans :] *Między oryginałem a przekładem*, 2010, n° 16.

Theroux P., « Przedmowa », [dans :] G. Simenon, *Wdowa Couderc*, H. Igalson-Tygielska (trad.), Varsovie, W.A.B., 2010.

abstract

Georges Simenon and literary canon. Polish edition of The Widow

The article analyzes the Polish edition of *The Widow* by Georges Simenon in the context of the reception of this author in Poland and in that of a “new literary canon”. The study also proposes a commentary on the translation of the novel, which also contributes to the legitimization of the Belgian writer.

keywords

Georges Simenon, literary canon, translation, crime fiction

mots-clés

Georges Simenon, canon littéraire, translation, roman policier

tomasz swoboda

Essayiste et traducteur, Tomasz Swoboda enseigne la littérature, la traduction et l'anthropologie du spectacle à l'Université de Gdansk. Auteur d'ouvrages consacrés à l'art et la littérature, dont un en français (*Histoires de l'œil*, Amsterdam – New York 2013). Traducteur en polonais de, entre autres, Baudelaire, Nerval, Barthes, Bataille, Caillouis, Leiris, Ricœur, Didi-Huberman et Le Corbusier.