

Des couleurs changeantes. Les éclairages français et néerlandais de Johan Bojer (P.G. La Chesnais, D. Logeman-van der Willigen, John Flanders)

Arnaud Huftier (Université de Valenciennes)

Résumé

Notre projet en ces pages est simple : à partir d'un même roman, *Den siste Viking* (1921) du Norvégien Johan Bojer, et de trois traductions, il s'agira ici d'une part de voir comment le jeu des couleurs impose un ton qui, invariablement, conduit à appréhender l'étranger, avec deux de ces traductions qui revendiquent la fidélité à l'œuvre source, puis de voir comment une troisième traduction justifie en quelque sorte les changements apportés – et il s'agira évidemment de voir de quel ordre sont ces changements – par une appropriation personnelle de la vision du Nord. Autrement dit, nous verrons ici comment deux traductions s'intègrent parfaitement dans le système d'accueil, avec des agents qui se limitent à leur rôle de traducteur – donc de passeur –, et comment une troisième traduction, avec un agent qui outrepassa son rôle de traducteur et fait référence à sa fonction de créateur, change les couleurs pour imposer un univers qu'il entend développer et s'approprier.

Dans les années 1920, lorsque P.G. La Chesnais traduit *Den siste Viking* de Johan Bojer (1872-1959) sous le titre *Le dernier Viking*¹, les couleurs du roman s'intègrent parfaitement à l'image que se fait désormais la France des « récits nordiques », dans le sillage des nombreuses traductions de P.G. La Chesnais² et l'activité éditoriale de Calman-Lévy, puis, à partir de 1926, du « Cabinet cosmopolite » de Stock, avec notamment la « Série scandinave » dirigée par Lucien Maury³.

De plus, l'ouvrage de Bojer est doté d'une présentation essentielle pour l'intégration du roman dans le champ littéraire français. Cette présentation réfléchit en effet un double discours : celui tenu à l'époque sur le roman d'aventures, ainsi que sur la littérature prolétarienne. D'une part, de rigoureuses précisions géographiques, techniques et ethnologiques sont

¹ Johan Bojer, *Le dernier Viking*, traduction de P.G. La Chesnais, publié dans *La Petite Illustration*, n^{os} 93, 94, 96 et 97, 15, 22 avril, 6, 20 mai 1922 [1921] ; en volume : Paris, Calman-Lévy, 1928. Désormais, les références à ce roman renverront à cette première édition en volume.

² Outre Johan Bojer, il apparaît en effet comme le traducteur « officiel » des auteurs scandinaves, que cela soit Peter Egge, Hakon Evjenth ou J.-F. Vinsnes.

³ Cette série publiera notamment le Suédois August Strindberg, la Danoise Karin Michaelis, le Finlandais Aleksis Kivi et les Norvégiens H.E. Kinck traduits par André Jollivet, ainsi que Peter Egge et Johan Bojer traduits par La Chesnais.

données. Cet ancrage n'est alors pas sans réfléchir l'approche de Théo Varlet, Renée Dunan ou Émile Donce-Brisy, qui faisaient en cette période grand cas d'un certain type de roman d'aventures capable de combiner le souci ethnologique à la dimension psychologique⁴. D'autre part, s'il s'agit d'ancrer le récit dans le réel, topographique et ontologique, Johan Bojer est présenté selon les critères d'un écrivain prolétarien : il peut faire état des implications humaines de cette pêche à la morue parce que lui-même y a participé. Là encore, cela lie le récit au discours conflictuel qui prendra forme quelques années plus tard en France autour du populisme et de la littérature prolétarienne⁵.

Pour l'instant, le paratexte ne dit strictement rien sur les couleurs du récit (les côtes sont tout simplement de granit...), si ce n'est que les éventuels touristes, précise le texte introductif, doivent abandonner la vision traditionnelle des fjords : le récit présente un événement que seuls peuvent connaître les pêcheurs. Les couleurs de « carte postale » sont donc d'emblée écartées, sans pour autant leur substituer une autre palette.

Cet ancrage se poursuit à l'intérieur du roman, puisque La Chesnais y ajoute des notes de bas de page, avec des précisions notamment sur les noms des bateaux, les sagas norvégiennes et le passé de Bojer.

Cet habillage paratextuel intègre donc de manière dynamique le texte-source dans le système d'accueil, (se) jouant des tensions du champ littéraire français, et il permet ainsi de mieux appréhender l'horizon étranger du roman. Et le moins que l'on puisse dire, c'est que cet horizon est parfaitement dessiné, puisque l'on voit directement ce sur quoi joue le récit : les couleurs.

L'abondance de couleurs est en effet véritablement étonnante. On peut même avancer, en court-circuitant la démonstration, que le résumé de l'ouvrage, aussi bien sur le plan diégétique qu'au niveau de la dimension psychologique, peut entièrement passer par une prise en charge de la palette utilisée par le roman.

Au risque de paraître aride, il faut bien alors préciser les occurrences de ces couleurs : blanc : 101 ; rouge : 71 ; gris(e) : 67 ; bleu : 48 ; jaune : 43 ; noir : 43 ; brun : 25 ; blond : 21 ; vert : 14 ; or : 11 ; roux : 9 ; argent : 6 ; rose : 4 ; marron : 2 ; pourpre : 1 ; châtain : 1.

⁴ Sur l'orchestration générique au début des années 1920 et la tension autour du roman d'aventures, nous nous permettons de renvoyer à notre « Une traduction de la négation. R.L. Stevenson par Théo Varlet », *Rocambole*, n° 11, été 2000, p. 43-72.

⁵ Pour une approche circonstanciée des enjeux et principes de la littérature prolétarienne, nous renvoyons à la stimulante étude de Paul Aron, *La littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre, une œuvre », 1995.

Cette surabondance adjectivale – on trouve en effet 465 occurrences d'une couleur sur 95 pages disposées en double colonne dans *La Petite Illustration* – marque le discours, et elle remplace les autres caractéristiques, au point de donner, par cette profusion, une idée précise de la teneur du récit : pour voir ce qui entoure, il s'agit avant toute chose d'en donner la couleur. La palette réduite traduit ainsi la restriction de vision et la perspective réduite des personnages.

Un rapide commentaire de ces occurrences s'avère d'ailleurs susceptible de démonter le mode de fonctionnement du récit.

Ainsi, la prédominance du blanc s'explique, de manière traditionnelle, par la présence des mouettes, de la neige, des cheveux et de la barbe, des voiles et des vagues de la mer, avec notamment ses « monstres blancs » et ses « fantômes blancs ».

Mais en même temps, au sein de ce blanc qui constitue l'univers « égalisant », où les formes sont altérées pour donner une impression d'uniformisation et où le particulier ne peut s'extraire d'une lumière « neutralisante », la maison du « propriétaire » est donnée à trois reprises avec le qualificatif blanc. De mêmes couleurs peuvent donc être investies de différentes valeurs : au milieu de ce qui relève d'une uniformisation, les disparités s'établissent, et ce par l'extérieur – on en reste à des marqueurs.

Cela pose surtout un contraste avec la deuxième couleur la plus fréquemment employée : le rouge. Là encore, cela concerne la flamme rouge des voiles, les habits et les maisons des pêcheurs, le soleil déclinant. Mais on peut remarquer que ce même rouge caractérise aussi à deux reprises les billets, et à trois reprises la maison du propriétaire : cette maison marie donc de manière harmonieuse le blanc et le rouge, alors qu'ailleurs ce rouge est vu soit comme criard, soit comme terne.

En même temps, pour mieux caractériser à grands traits – de couleurs – les personnages, on peut remarquer que la couleur rouge s'applique à vingt-trois reprises au visage. Ce contraste entre le blanc qui entoure les personnages et le visage rouge montre le dessein – et le dessin – de cette uniformisation : il s'agit avant tout de *montrer des corps*.

Toutefois, si l'on pouvait s'attendre à une utilisation particulière du rouge, qui renverrait au sang, cela n'est présent qu'à trois reprises, dont deux concernent l'attaque d'une baleine par un épaulard. Autant dire que ce refus du sang montre où se situe l'enjeu du récit : oblitérant toute intériorité – physique et psychologique –, l'accent est mis uniquement sur la simple subsistance et le combat avec les éléments. Ce rouge est donc purement ethnologique, et il définit la perspective behavioriste défendue par Bojer.

Ce qui fait que cet univers reste avant tout gris, avec la « côte grise aux maisons grises⁶ », ses fermes grises, ses hangars gris, ses costumes gris, l'écume grise... Cela est suffisamment éloquent pour donner à voir cette « vie grise », et ce ressassement tangible des couleurs rend inutiles toutes précisions complémentaires sur l'horizon des pêcheurs : « Les jours sont gris, la mer est grise, les rochers balayés par les vagues sont gris, les nuages qui tourbillonnent autour des sommets des montagnes sont gris aussi⁷. »

Le bleu participe lui aussi de cette répétition doublée d'un horizon borné : l'adjectif est donné aux vêtements, aux yeux, à la brise de mer, et aux fjords lorsque le calme s'impose – le fjord est alors « étonnamment bleu⁸ ». La couleur bleu est même utilisée à sept reprises pour décrire le visage d'un pêcheur qui vient de se raser : la répétition de la couleur traduit, de nouveau, la réduction des occupations et des préoccupations. D'ailleurs, le bleu caractérise aussi, par opposition, les billets.

Le jaune participe lui aussi d'une extériorité psychologique et d'une redondance diégétique, puisqu'il caractérise le beurre, la lumière des lampes dans les cabanes, les yeux et les cheveux, les entrepôts, la tempête, les vêtements, mais aussi les maisons de personnes plus riches, ce qui donne une autre variante au jaune : généralement perçu positivement, il se teinte de gris chez Bojer.

Et il se lie d'ailleurs au noir, avec les vêtements, les bateaux et les voiles ainsi que la tempête, cela culminant avec une peur particulière : non celle de s'affronter uniquement au noir et à la nuit noire (on retrouve l'expression à cinq reprises), mais de connaître une nouvelle « année noire⁹ ».

On continue donc à évoluer dans le brun, donné pour caractériser les yeux, la faune et la flore, les vêtements et l'église, le goudron, le bois et les voiles des bateaux.

Et au sein de cet univers, pour rester au plus proche de la réalité – et la réalité attendue par les lecteurs francophones –, ces hommes et femmes sont évidemment blonds, avec parfois une barbe rousse.

On le voit, les fortes occurrences sont explicites, et l'on a presque l'impression d'une exacerbation des clichés. Ces couleurs prennent alors une fonction véritablement métonymique, et le monde du récit se conçoit et se construit uniquement par elles. À ce titre, le système d'opposition de cet

⁶ Johan Bojer, *op. cit.*, p. 74 et 87.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ Voir *ibid.*, p. 86, 89 et 92.

⁹ *Ibid.*, p. 55.

univers est rendu manifeste par la valeur prêtée à des couleurs moins fréquemment rencontrées.

Ainsi, si l'on remarque que les couleurs employées restent primaires, ce qui traduit un refus de jouer sur les nuances, le personnage qui est présenté avec des cheveux châtain est clairement appréhendé comme un « étranger » : il possède en effet un jardin aux couleurs « vertes »...

À ce titre, le vert s'apparie à ce qui est étranger : certes, on peut le rencontrer au détour des lumières des phares, mais il caractérise surtout l'intérieur des terres avec les sapins, et essentiellement les prés en été. Il représente donc un ailleurs géographique et temporel. Ceci tend à expliquer son éviction quelque peu suspecte du récit : on trouve certes des phosphorescences vertes sur la mer, mais seulement à deux reprises¹⁰. Surtout, on voit une fois la mer se teindre de manière plus radicale de vert : lorsque l'on évoque les *trollds*. Là aussi, le vert caractérise donc le départ vers un ailleurs, qui abandonnerait le discours réaliste et briserait le temps et le lieu du récit.

Et cet ailleurs se retrouve avec la présence des couleurs argent, or et pourpre. L'or caractérise respectivement une bague, une épingle et un anneau, et incarne une projection dans le temps, avec l'espoir d'une vie où l'on pourrait changer les couleurs, en possédant tout simplement plus d'argent... L'argent et l'or caractérisent d'ailleurs, lors de « la pêche extraordinaire », la morue, et ce de manière tautologique : elle est vue d'argent qui vire vers l'or, et d'or qui vire vers l'argent. Elle n'est plus donc vue pour ce qu'elle est, mais pour ce qu'elle représente. L'espoir de sortir de ces couleurs est par conséquent donné par des rayons d'argent¹¹.

Bref, la perspective reste avant tout behavioriste, et les hommes sont fondus dans les couleurs. On les subit, aucun dialogue n'est possible, et ce dès la naissance, où l'on sent que l'axiologie dérive entièrement d'une manière de voir le monde par ses couleurs, avec à la clé une impossibilité de se départir de ce mode de pensée :

D'un côté, les nuages étaient de vilains hommes noirs. Mais plus loin, ils étaient rouges et gentils, et tout en haut le regard pénétrait de plus en plus dans une profondeur bleue, où de petites lumières commençaient à scintiller.

L'enfant essaya de causer avec les lumières et dit la, la, – et ba, ba¹².

Ceci répond d'ailleurs à la profession de foi de Johan Bojer lorsqu'il commentait J.-F. Vinsnes : tout en se défiant de l'influence de son

¹⁰ Voir *ibid.*, p. 18 et 54.

¹¹ *Ibid.*, p. 67.

¹² *Ibid.*, p. 4.

compatriote Knut Hamsun et notamment de *Faim* (1890) et de *Mystères* (1892), Bojer entendait rendre des « impressions de nature intenses et brûlantes » avec une volonté lyrique¹³. Ces effets de lyrisme paraissent atténués dans *LedDernier Viking*, tant l'omniprésence des couleurs dirige le récit : seul l'extérieur prévaut.

Les seules exceptions notables résident dans les références aux sagas norvégiennes, où l'on retrouve un ailleurs, et dans la description de la tempête avec ses monstres et ses fantômes blancs. En creux, se dessine alors un autre modèle, avec un autre ailleurs : tout simplement l'*Odyssée* d'Homère.

Un double miroir...

Ce jeu des couleurs, qui suffit donc à peindre la teneur du récit, se retrouve de manière presque identique dans une autre traduction, cette fois-ci aux Pays-Bas. Et, au même titre que pour la traduction de La Chesnais, lorsque D. Logeman-van der Willingen propose à son tour la traduction du roman sous le titre *De Laatste Viking*¹⁴, le récit est invariablement lié à ses autres traductions de Johan Bojer ainsi que d'autres auteurs scandinaves¹⁵.

On peut toutefois remarquer que lors de la publication de cette traduction, donnée comme « officielle », le paratexte est réduit à portion congrue, précisant simplement le titre original du roman. Pour van der Willingen, cette absence de commentaire est significative : il estime que le lectorat néerlandais bénéficie de connaissances suffisantes pour comprendre ce qu'implique la lecture d'un auteur scandinave, une traduction littérale du récit apparaissant de la sorte suffisante pour une inscription dynamique dans le champ littéraire néerlandophone.

On peut alors comparer la palette de couleurs avec celle de La Chesnais, pour remarquer de suite qu'elle reste fort proche, avec simplement une atténuation du blanc : blanc : 94 ; rouge : 70 ; gris(e) : 61 ; bleu : 54 ; jaune : 45 ; noir : 48 ; brun : 29 ; blond : 24 ; vert : 10 ; or : 9 ; roux : 9 ; argent : 5 ; rose : 4 ; marron : 1 ; pourpre : 0 ; châtain : 1.

Ces deux traductions-miroirs semblent donc bien répondre au vœu de Bojer de rendre compte de la vie des pêcheurs par le prisme de couleurs

¹³ Voir Johan Bojer, « Préface », J.-F. Vinsnes, *Le carrefour*, traduction de P.G. La Chesnais, Stock, coll. « Série scandinave », 1928, p. VII-IX.

¹⁴ Johan Bojer, *De Laatste Viking*, traduction de D. Logeman-van der Willingen, Leiden, Sijthoff, 1924 [1921].

¹⁵ Qu'il s'agisse de Johannes Jørgensen, Jakob Knudsen, Hans Aanrud, Bjørnstjerne Bjørnson ou Thomas Peter Krag.

aisément perceptibles, et de faire de cet aspect ostentatoire l'élément premier de prise en charge du récit. En tout cas, dans les deux systèmes d'accueil ici mentionnés, tous les articles convergent vers une approche objective de « l'étranger scandinave », avec le poids et les couleurs des éléments : que cela soit Lucien Maury en France ou Herman Teirlinck aux Pays-Bas, tous abordent les auteurs norvégiens selon leurs aspects « drus » et « savoureux », selon leur côté « réaliste » qui n'exclut pas l'épique et le lyrique. Bien plus, on en vient à définir les écrivains de Norvège selon une altération des schémas qui servaient peu avant à définir la « nordicité » des écrivains belges : si, pour ces derniers, on évoque la truculence et le mysticisme, on parle pour les auteurs norvégiens de « lyrisme naturiste et de mysticisme païen¹⁶ ».

Le palais des glaces...

La palette semble donc « claire ».

Mais la palette s'altère si l'on prend en considération une autre traduction néerlandaise de *Den siste viking*, publiée un peu plus tard dans la revue belge *Ons Land*, sous le même titre que la précédente : *De Laatste Viking*¹⁷. La première particularité réside dans le statut du traducteur, John Flanders (plus connu sous le nom de Jean Ray lorsqu'il écrit en français) : au contraire de La Chesnais et van der Willigen, l'écrivain belge n'est aucunement un spécialiste de la littérature scandinave, et il traduit le roman à partir de la version française ! On peut déjà se demander pourquoi il re-traduit un récit qui possède dans la même langue une « traduction officielle » récente.

Un premier élément de réponse provient du reflet que John Flanders voit dans ce récit un peu de sa propre production. Jean Ray s'était en effet présenté en 1925 dans *La Revue belge* comme un « écrivain-navigateur », capable de trouver notamment son inspiration dans la confrontation au *réel* des régions circumpolaires : « Amant des brumes nordiques, il s'en ira, sur un morutier, vers ces lointaines pêcheries d'Islande dont Loti a célébré la farouche poésie. Sans doute y fera-t-il abondante moisson de ces vives et neuves impressions dont il est épris et où s'alimente son original et vigoureux talent¹⁸. »

¹⁶ Voir notamment Lucien Maury, « Avant-propos », J.-F. Vinsnes, *op. cit.*, p. XIV.

¹⁷ Johan Bojer, *De Laatste Viking*, traduction de John Flanders, *Ons Land*, du 26 septembre 1931 (n° 26) au 02 avril 1932 (n° 1).

¹⁸ Jean Ray, « Note de la rédaction » pour « Le fantôme dans la cale », *La Revue belge*, 1^{er} avril 1925, p. 472.

Il avouait alors une fascination non seulement pour Pierre Loti, Maurice Constantin-Weyer, mais aussi pour le *Grand silence blanc* (1921) de Louis-Frédéric Rouquette, appelant un peu plus tard de ses vœux la filiation avec son « cher et génial ami Rouquette¹⁹ ». De plus, la perspective adoptée à l'époque dans son recueil *Les contes du whisky* (1925) relevait du behaviorisme, et ses personnages étaient essentiellement des marins, qui changeaient les couleurs du monde par l'effet éphémère du whisky.

Mais Jean Ray/John Flanders demeure avant tout un « aventurier passif », et il sera bien obligé de le rester, puisqu'il est incarcéré de 1926 à 1929, avec à sa sortie de prison une assignation à résidence à Gand. La traduction du récit de Bojer lui permet ainsi de s'approprier une réalité qu'il n'a jamais approchée, si ce n'est par les livres.

Jean Ray/John Flanders trouve aussi d'autres centres d'intérêt dans le roman de Bojer, en étroite résonance avec sa propre production, notamment cette peur de l'identique (schème essentiel de la production de Jean Ray en 1925 et dans ses récits publiés dans *Ons Land* à partir de 1928) contrebalancée par des envolées lyriques, qui prennent pour assises l'anamorphose engendrée par les spiritueux. On comprend ainsi pourquoi John Flanders, dans sa traduction, apporte un soin particulier à ces « monstres blancs » que deviennent les vagues : simple comparaison chez Johan Bojer, cela entraîne une véritable envolée lyrique chez John Flanders, où le dialogue avec les éléments devient particulièrement sensitif.

On le voit, John Flanders altère à l'occasion le récit, pour lui faire mieux répondre à ses propres préoccupations. Ce décalage de perspective se retrouve jusque dans la structure du texte : John Flanders ponctue différemment le roman, lui apportant un autre souffle par de fréquents alinéas. D'autre part, il simplifie la phrase de Bojer (ou plutôt, celle de La Chesnais !), en la désarticulant par des nominales. Par ce biais, il reste au plus près des réactions directes des personnages, et par ce type de procédé, il donne encore plus de poids aux couleurs.

Il s'oppose de la sorte à l'ultra-correctisme de van der Willigen : on constate en effet dans la première version néerlandaise une atténuation du parler « direct » des marins au profit d'un discours faisant état d'une maîtrise parfaite de la langue (avec notamment un jeu des temps verbaux qui n'existe pas dans la version de La Chesnais). Pour John Flanders, fidèle en cela à son aversion du roman psychologique, qu'il jugeait « faux » sur le plan

¹⁹ Voir John Flanders, « De Groote witte stilte » [Le grand silence blanc], *Ons Land*, 06 octobre 1928, p. 423. Voir aussi, reprenant cette amitié avec Rouquette, la chronique anonyme « Zij die voor ons schrijven. John Flanders » [Ceux qui écrivent pour nous], *Ons Land*, 06 avril 1929, p. 7. Jean Ray avait de même commenté *La bête errante* de Rouquette dans *L'Ami du Livre*, n° 15, 1^{er} décembre 1923.

scientifique en raison justement d'une tendance rédhibitoire au style « écrit », seul importe le flux du langage, qui fait passer les sensations avant toute tentative de compréhension. Il appauvrit alors de manière délibérée les dialogues, il y supprime de même les connecteurs, et il propose nombre d'interjections pour laisser *parler le corps*.

Mais en même temps, si l'on compare désormais les trois versions, on constate que John Flanders change de manière substantielle les couleurs du roman :

La Chesnais	van der Willigen	Flanders
Blanc : 101	Blanc : 94	Blanc : 114
Rouge : 71	Rouge : 70	Rouge : 76
Gris(e) : 67	Gris(e) : 61	Gris(e) : 74
Bleu : 48	Bleu : 54	Bleu : 47
Jaune : 43	Jaune : 45	Jaune : 36
Noir : 43	Noir : 48	Noir : 32
Brun : 25	Brun : 29	Brun : 20
Blond : 21	Blond : 24	Blond : 22
Vert : 14	Vert : 10	Vert : 27
Or : 11	Or : 9	Or : 14
Roux : 9	Roux : 9	Roux : 7
Argent : 6	Argent : 5	Argent : 16
Rose : 4	Rose : 4	Rose : 3
Marron : 2	Marron : 1	Marron : 3
Pourpre : 1	Pourpre : 0	Pourpre : 0
Châtain : 1	Châtain : 1	Châtain : 1

On le voit, l'accentuation du blanc traduit la fascination de Jean Ray/John Flanders pour une couleur qui *efface* l'homme. Et il souligne parallèlement le contraste avec la redondance du rouge, qui maintient un refus paradoxal de toute intériorité, ce qui se lie à une redondance encore plus forte du gris, pour rendre d'autant plus présente cette impression d'enfermement.

Surtout, il efface en quelque sorte l'histoire du pays : la volonté ethnologique est atténuée, puisqu'il réduit à portion congrue les précisions de La Chesnais. Certes, il reprend les précisions sur la bataille de Svolder (proposant comme date 1090 là où La Chesnais donnait 1000), mais lorsque La Chesnais renvoyait au récit de Snorre pour la saga royale, John Flanders se contente de faire *allusivement* référence aux sagas scandinaves. De même,

si La Chesnais proposait une assez longue note sur Oluf Trygvason, faisant notamment état de sa force, John Flanders se contente de préciser qu'il fut le premier roi *chrétien* de Norvège²⁰.

Ce qui fait qu'il teinte ce mysticisme païen de la littérature norvégienne d'une religiosité qui n'est pas sans refléter ce qui se joue au niveau de la production belge ! Il accentue à ce titre l'importance de l'église comme point cardinal : là où elle est simplement brune chez La Chesnais, John Flanders lui prête des reflets bruns, marrons, blancs, bleus, gris... et verts ! En quelque sorte, elle devient une synthèse, un point focal au lieu d'être un simple élément du décor.

Surtout, il donne aux montagnes et aux côtes des couleurs argentées qui n'étaient pas présentes chez La Chesnais et van der Willigen, ceci pour bien montrer l'importance du reflet contrastif entre le blanc, qui contamine l'extérieur, et ce que les hommes n'ont pas en eux : l'argent, tout simplement. Dès lors, on peut voir que si la traduction de John Flanders ne s'accorde qu'imparfaitement aux couleurs originelles, ces dernières vont aussi exercer une influence essentielle sur sa production : quelques mois après la traduction de Johan Bojer, John Flanders propose *Het Vervloekte Land*²¹, premier récit de ce qu'il appellera son « cycle thulézien ». Suivront alors, en l'espace d'une quinzaine d'années, une centaine de textes localisés dans le Grand Nord et en Scandinavie²², qui trouvent leurs assises dans cette traduction.

En effet, si l'on compare les récits préalablement proposés qui prenaient pour cadre les mers polaires²³ et les récits à venir, on constate désormais une plus grande attention portée aux couleurs de la vie des

²⁰ Voir Johan Bojer, *Le dernier Viking*, *op.cit.*, p. 8, et *De Laatste Viking, Ons Land*, n° 27, 03 octobre 1931, p. 429.

²¹ John Flanders, *Het Vervloekte Land* [La terre hantée], Vlaamsche Filmkens, n° 42, 31 août 1931.

²² Sur ces récits, nous renvoyons à notre « John Flanders/Jean Ray. De Man die de Noordpool stal. Exténuation et auto-génération de l'aventure », *Rocambole*, n° 15, 2001, p. 129-142. Pour exemple, dans la seule revue *Bravo !*, outre les nombreux articles (voir par exemple « Over lappen en lapland. En... muskieten en renderen », « De Deensche ontdekkingsreiziger August Andree. En poging om de Noordpool per luchballon te bereiken », « De Polen der aarde. Het rijk van het eeuwige ijs », « De Poolhonden », « Onder het ijs naar de Pool. Een nieuwe tocht van Sir Hubert Wilkins » et *passim*), on trouve de mai 1936 à mai 1940, 27 récits adoptant comme localisation le cercle polaire Nord (respectivement localisés au Grand Nord – 3 récits, au Groenland – 3 récits, dans la « région polaire » – 3 récits, en Laponie – 2 récits, à la mer de Behring, au pôle Nord, en Alaska et au Canada), le cercle polaire Sud (mer Antarctique et mers du Pôle), la Scandinavie (respectivement localisés en Finlande, au Danemark – 2 récits, en Norvège – 6 récits), ou l'Islande (4 récits).

²³ Voir notamment John Flanders, « Brieven op zee » [Lettres de la mer], *Ons Land*, 29 décembre 1928 ; « "Ram" de geheimzinnige » [L'étrange Ram], *Ons Land*, 26 octobre 29 ; « De Groote vogel » [Le grand oiseau], *Ons Land*, 25 janvier 1930.

marins : Johan Bojer, par l'intermédiaire de La Chesnais, lui a désormais fourni la palette nécessaire pour *écrire* ce voyage.

Mais, en parallèle, John Flanders ressent une véritable impression de perte : ce voyage semble désormais impossible, puisque la société mercantile vient dénaturer le territoire. Annonçant ainsi la tentative d'appropriation du pôle Nord par l'entremise de la National Geographic Society, il en viendra de la sorte, dans l'article « De Man die de Noordpool stal²⁴ », à regretter l'évanescence de l'aventure au profit d'intérêts financiers. L'aventure s'étriquant, la spoliation devient loi, et la société mercantile change le territoire : dans « De Gestolen eskimo²⁵ », l'Inuit Udalgo chasse dorénavant le phoque à fourrure dans le seul but de le vendre aux Européens ou aux Américains. Mais ce changement de valeurs peut devenir mortifère sur le plan civilisationnel : Udalgo se laissera enivrer par les commanditaires, qui avaient l'intention de le vendre, lui aussi, à un cirque itinérant. Il ne reste plus à Udalgo, mis aux fers, qu'à bouter le feu au navire : contre cette « eau de feu » qui tente et corrompt, qui apporte des couleurs non naturelles, il oppose un feu annihilateur et purificateur, créant une autre lumière capable de réensemencer les couleurs disparues.

Car, à en suivre John Flanders, les lumières du Nord restent impénétrables pour la société occidentale. « De Witte koning²⁶ » nous semble particulièrement représentatif : l'appellation « royaume des glaces » doit s'appréhender sur le plan littéral – si ce n'est que cela exclut tout plan fiduciaire –, et cela permet à Snoek Dierick de s'imposer (dans) un nouveau baptême et de refuser, par cette simple appellation de « roi blanc », son être social. Le « roi blanc », par opération mimétique, épouse le lieu et devient dès lors impénétrable pour la société mercantile : cette société ne pourra qu'avouer son incapacité à prendre en charge le caractère naturel en tuant ce qui auparavant lui appartenait, et ce qui, par ce nouveau baptême, reflète le manque de cette société contemporaine, avec une couleur qu'on ne peut finalement maîtriser²⁷.

À la lumière de ces différents textes, on perçoit que la traduction/appropriation de *Den siste Viking* irrigue réellement les écrits à venir de l'écrivain belge. Mais dans sa production, John Flanders n'abandonne pas les couleurs qu'il avait ajoutées dans sa traduction. Ainsi,

²⁴ John Flanders, « De Man die de Noordpool stal » [L'homme qui vola le Pôle Nord], *Bravo !*, 12 février 1938.

²⁵ John Flanders, « De Gestolen eskimo » [L'esquimau volé], *Bravo !*, 21 mai 1938.

²⁶ John Flanders, « De Witte koning » [Le roi blanc], *Het Vervloekte Land*, *op. cit.*

²⁷ Pour une autre approche de cette nouvelle ainsi que pour une discussion des problèmes géopolitiques dans le cadre des récits exotiques de John Flanders, nous nous permettons de renvoyer à notre *John Flander/Jean Ray. L'unité double*, Jambes, Le Hêtre Pourpre, P.I.E., 1998.

s'il accentue le vert, c'est dans la visée d'exacerber l'ailleurs dans l'œuvre de Bojer. Et cela culminera chez John Flanders avec *Geheimen van het Noorden* en 1948²⁸, traduit en français – ce qui reflète le centre du récit – en *La brume verte* ! Avec l'exacerbation de ce vert, il accentue les effets de fantastique, pour questionner la place de l'homme dans cet univers, par le prisme d'une réalité décalée.

À ce titre, dans « Het Groene gelaat²⁹ », si l'on décrit l'implantation d'un nouveau campement, le vœu de territorialiser, de cartographier et de normaliser selon la loi de la société de consommation, c'est pour mieux amorcer le trajet mortifère : les trafiquants sont attaqués par des *objets d'usage* – clous, casseroles et tisonnier – avant que leurs huttes ne disparaissent et qu'ils aient à affronter le regard de feu d'un visage vert. Renvoyant aussi bien à Gustav Meyrink qu'à Edgar Allan Poe – selon la traduction de Charles Baudelaire –, l'horreur du récit trouve bien son ancrage dans la description précise de l'horizon historique et sociologique : ce qui est tangible, cette avancée de la civilisation et le système de spoliation qui en découle, se retourne de soi-même par ce qui le représente *au plus bas, au plus terre-à-terre*, contre ses *utilisateurs*...

Pour mieux comprendre cet univers singulier, et ce qu'il doit à cette traduction particulière de *Den siste Viking*, il reste à trouver une essence, qu'on sent déjà poindre dans les ajouts apportés au récit de Bojer : une rédemption possible en repliant l'ailleurs sur le présent. Car, que cache-t-elle, cette brume verte si présente dans les récits de John Flanders de 1931 à 1948 ? Tout simplement la porte des enfers ! Il opère de la sorte une littéralisation de cet enfer gris, avec une volonté messianique, puisque tout converge vers saint Brandan (Brendan de Clonfert), à qui John Flanders consacre plusieurs articles³⁰, et qui est le personnage « central » de nombreux récits³¹.

John Flanders christianise donc ce qui va vers le Grand Nord. Il y met une couleur et une essence. Une essence et une couleur que l'on regarde, mais que l'on ne voit pas³², jusqu'au moment où dans ces récits s'opère

²⁸ John Flanders, *Geheimen van het Noorden* [Les mystères du Grand Nord], Altiora, Averbode, 1948.

²⁹ John Flanders, « Het Groene gelaat » [Le visage vert], *Bravo !*, 25 juin 1938.

³⁰ Voir par exemple John Flanders, « Sur la route du Pôle. Rookall ou la légende disparue », *Le Bien public*, 15 mars 1930.

³¹ Outre *Het Vervloekte Land* et *Geheimen van het Noorden*, voir aussi « Le Torrent de boue », *La Flandre libérale*, 21 décembre 1930 ; *Aux tréfonds du mystère, Le formidable secret du Pôle*, Presto Films, n° 103, 06 septembre 1936 et Presto Films, n° 112, 08 novembre 1936 ; *Le vallon qui chante*, Presto Films, n° 87, 17 mai 1936.

³² Sur cette approche, essentielle, de la production de Jean Ray/John Flanders, voir certains de nos travaux : « L'Évangile selon *Saint-Judas-de-la-Nuit*. L'effroi du Signe », Eric Lysœ [éd.], *Le Diable en Belgique du Prince de Ligne à Gaston Compère*, Bologna, Belœil, 2001,

l'hypogée : la révélation se fait par une lumière intérieure. On l'aura compris, cette « révélation intérieure » doit être ici entendue sur le plan tout autant littéral que métaphorique. Deux plans qui étaient absents dans le récit de Johan Bojer et ses traductions française et néerlandaise, mais que John Flanders cherchait déjà à dessiner par l'ajout d'une problématique couleur verte...

Une christianisation donc, mais qui n'occulte pas, lors de l'avancée des récits, les détails et les couleurs des pêcheurs et marins rencontrés chez Johan Bojer ! La téléologie édifiante est à ce prix : que cela soit au niveau de sa traduction ou dans ses récits, aux couleurs primaires de Bojer, John Flanders oppose une liaison entre le matérialisme et le mysticisme par un fondu enchaîné.

Aux deux traductions-miroirs vient donc s'agréger un véritable palais des glaces, où l'on perd et retrouve tout à la fois les couleurs originelles, sans toujours savoir où se situe la frontière entre le traducteur et l'écrivain, et sans pouvoir délimiter de manière définitive ce qu'apporte l'écrivain au traducteur, et inversement. Ces frontières mouvantes ne sont pas sans apporter un certain vertige : si, à la lumière des traductions à partir du norvégien de La Chesnais et van der Willigen, on peut mieux appréhender les couleurs de la littérature scandinave, au niveau de John Flanders, la palette est sensiblement altérée, et il apparaît presque nécessaire de traduire cette traduction de traduction pour mieux comprendre ce qu'il conserve des couleurs du Nord... et comment il y intègre ses couleurs du Nord...

p. 243-263 ; « Jean Ray/John Flanders et la littérature alimentaire. L'essence en sommeil », Paul Aron [éd.], *Textyles*, n° 23, « Les mots de la faim. Les écrivains et la nourriture », 2003, p. 50-62 ; « De Apollinaire à Jean Ray. L'ivresse sans fin du "Bout de la rue" », Arnaud Huftier, André Verbrugghen [éd.], *Otrante*, n° 14, « Jean Ray/John Flanders. Croisement d'ombres », Kimé, 2003, p. 91-111 ; « La perte d'essence du sacré. *Malpertuis* de Jean Ray », Roger Bozzetto, Arnaud Huftier [éd.], *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Presses universitaires de Valenciennes, 2004, p. 113-134.