

Voor mijn ouders en mijn meter

Promotor Prof. dr. Stéphanie Vanasten
 Université catholique de Louvain, Vakgroep Moderne Taal- en letterkunde

Promotor Prof. dr. Désirée Schyns
 Universiteit Gent, Vakgroep Vertalen, tolken en communicatie

Voor de doorbraak. De voorgeschiedenis van een 'succesverhaal'

Een onderzoek naar de genese en receptie van de
vroege vertalingen van Hugo Claus' werk in het
Frans

Elies Smeyers

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van doctor in de
vertaalwetenschap (UGent) en Docteur en Langues, lettres et traductologie (UCL)

2019

En verder denk ik soms, je verradt mijn stem,
maar spreken zonder jou is verweer in een spiegel,
vluchten in het kwaadste hout
Dikwijls bèn je mijn stem, jij,
klem voor hazenstaarten, koekoeksei,
jij, mijn bed

(Claus, Hugo. Geciteerd uit het gedicht 'Zij'. *Een geverfde ruiter*. Amsterdam: De Bezige Bij,
1961)

Dankwoord

Wie heeft ooit precies beschreven in welke sordide twijfels, in welke wanhoopsmechanismen iemand verstrikt geraakt als hij schrijft?¹

Zo noteert Claus in zijn dagboek over het schrijfproces van *Vrijdag* op 25 augustus 1969. Een al te herkenbaar gevoel dat ook het schrijven van een proefschrift soms met zich mee kan brengen. Het (onder)zoeken en schrijven kan je zo opslokken dat alles daar als vanzelfsprekend omheen lijkt te draaien, dat alle puzzelstukjes met een onomstotelijke logica in elkaar lijken te vallen, dat je precies weet welke kant je op moet. Maar dat gevoel is vaak kortstondig en kan al snel omslaan in het besef dat jijzelf misschien wel de enige bent voor wie je onderzoek er eigenlijk toe doet, dat de keuzes die je maakte misschien niet de juiste waren, dat je er helemaal geen vat op hebt hoe je geesteskind door de buitenwereld zal worden ontvangen. Op zulke momenten is het moeilijk de zin van waar je mee bezig bent te blijven inzien, en loeren de *wanhoopsmechanismen* en *sordide twijfels* om de hoek.

Gelukkig waren er dan mijn promotors, Stéphanie Vanasten en Désirée Schyns, met wie de vruchtbare en motiverende gedachtewisselingen steeds als toetssteen konden dienen voor mijn eigen hersenspinsels. Ze wezen er bovendien op dat een zekere mate van twijfel soms juist een positieve reflex is – zolang die niet naar wanhoop overhelt, maar je er net toe aanzet je eigen positie als onderzoeker kritisch te bevragen, en je onderzoek vanuit nieuwe perspectieven te blijven bekijken. Ook de leden van mijn doctorale begeleidingscommissie, Elke Brems, Lieven D’hulst en Lars Bernaerts, wil ik graag bedanken voor hun opbouwende feedback, hun pertinente suggesties en hun geduldige leeswerk.

David Colmer – de bekroonde vertaler van onder meer heel wat Clausgedichten in het Engels – zei ooit over het vertaalproces dat het geen ‘shuttle bus’ is die steeds een vast

¹ Claus, Hugo. *De wolken. Uit de geheime laden van Hugo Claus*. (samenstelling Schaevers, Mark). Amsterdam: De Bezige Bij, 2011. p. 237.

begin- en eindpunt heeft, maar dat het beter valt te omschrijven als ‘a mystery tour that will always take you to new and exciting places’.² Dezelfde vergelijking gaat ook grotendeels op voor mijn vertaalwetenschappelijk onderzoekstraject. Toen ik aan dit project begon, had ik nooit kunnen voorspellen of zelfs maar kunnen hopen dat ik zoveel verrijkende ontmoetingen zou hebben, zoveel interessante plaatsen zou leren kennen en op zo’n overvloed aan (archief)materiaal zou stuiten. Ook tegen deze achtergrond wil ik mijn promotors bedanken voor hun steun en vertrouwen om me mijn eigen pad – ook letterlijk, in binnen- en buitenland – te hebben laten uitstippelen. Eveneens bedank ik de mensen die ik op deze omzwervingen door archieven, bibliotheken en universiteiten, over land- en taalgrenzen heen tegenkwam en op wie ik steeds kon rekenen voor hun professionele hulp, hun oprechte advies en hun soms onverwachte nieuwe inzichten.

Mijn dank gaat hierbij uit naar mijn collega’s van Nederlandse letterkunde aan de UCLouvain: Stéphanie Vanasten, Barbara Fraipont, Matthieu Sergier en Evelyne Shamier voor hun steeds aangename en aanmoedigende aanwezigheid op onze bureau en voor de gezellige lunches en geanimeerde gesprekken. Ook dank ik graag de andere collega’s van de UCLouvain van het onderzoeksinstituut INCAL en het onderzoekscentrum ECR, waaronder voornamelijk Hubert Roland, Maud Gonne en Julie Crombois voor de steeds vruchtbare uitwisselingen over onze deels overlappende onderzoeksinteresses. Aan Gentse kant wil ik in de eerste plaats mijn mede-doctorandi Charlotte Bollaert, Linde De Potter en Amaury de Sart bedanken voor hun steeds gastvrije ontvangst telkens ik naar Gent afzakte en voor de leuke gesprekken binnen én buiten de werkkamer. Ook wil ik hier nogmaals Désirée bedanken en haar man Philippe Noble, bij wie ik meer dan eens te gast mocht zijn in hun gezellige Gentse woning. Bovendien kon ik steeds bij Philippe terecht voor allerhande vertaalvragen, waarop hij steeds met precisie antwoordde. Mijn dank gaat ook uit naar de collega’s van het interuniversitaire onderzoekscentrum CliV, onder meer voor de boeiende door hen georganiseerde studiedagen. Ook gaat mijn dank uit naar Gitte Callaert, wier hulp onmisbaar was om mijn manuscript in boekvorm te gieten. Buiten de muren van de universiteit ontmoette ik in Gent eveneens enkele mensen die ik graag wil bedanken, aangezien ze mijn (onderzoeks)verblijf daar onvergetelijk maakten: bedankt Betty en Moursy voor de steeds gemoedelijke avonden bij Betty thuis.

Voor zijn gastvrijheid wil ik ook Theo Hermans bedanken, die mij voor een onderzoeksverblijf aan the University College of London verwelkomde, wat een unieke en erg verrijkende ervaring was. Daarnaast bedank ik graag de medewerkers en contactpersonen van de vele archieven, collecties en bibliotheken waar ik in het kader

² Colmer, David geciteerd in Naaijkens, Ton. ‘Het vertaaljaar 2015 – Inleiding’. *Filter* 23.1 (2016): p. 20.

van mijn onderzoek terecht kwam. In het Letterenhuis zorgde Johan Vanhecke ervoor dat ik steeds het gewenste materiaal uit het Clausarchief kon raadplegen, zelfs toen het archief nog niet volledig was ontsloten, en in de leeszaal kon ik rekenen op de vriendelijk hulp van Danielle Palmans. Ook dank ik natuurlijk de Koning Boudewijnstichting en Veerle Claus-De Wit voor hun toestemming om het Clausarchief voor mijn onderzoek te mogen gebruiken. Een rijkdom aan informatie vond ik ook in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus van de Universiteit Antwerpen (UA), waar Wendy Lemmens mij wegwijs maakte tussen de vele archiefmapjes en mij altijd gastvrij ontving, waarvoor dank. In mijn dankbetuigingen kan ik ook niet voorbijgaan aan Georges Wildemeersch, die het Clauscentrum oprichtte en mij meer dan eens per mail te woord stond wanneer ik specifieke Clausvragen had. Daarnaast dank ik Kevin Absillis voor enkele pertinente suggesties met betrekking tot mijn onderzoek en ook Mark Schaevers, die mij steeds vriendelijk en snel terugmailde wanneer ik vragen voor hem had. Ook de medewerkers van de Archives et Musée de la littérature (AML) wil ik graag bedanken voor hun hulp in mijn zoektochten naar materiaal omtrent de Franse (toneel)vertalingen, evenals de medewerkers van de archieven in het prachtige Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). In de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, het Literatuurmuseum in Den Haag, de Rijksarchieven in Beveren, het audiovisueel archief INAthèque in Lille, het depot Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam en de Bibliothèque historique de la Ville de Paris werd ik eveneens met grote efficiëntie geholpen. In het bijzonder gaat mijn dank ook uit naar Nathalie Noe van het Centre de Ressources et de Documentation van de SACD in Parijs. Een regelgeving in de Parijse theaterwereld van de jaren vijftig, waarop zij mij wees, wierp plots een verklarend licht op heel wat zaken. Van de LW-bib van de UGent wil ik graag de bibliothecarissen bedanken om mij steeds – ook op afstand – heel goed van dienst te zijn. Van de Letterenbibliotheek van de UCLouvain wil ik vooral Nathalie Stevens bedanken voor de praktische ondersteuning en het zoekwerk naar soms moeilijk te vinden uitgaven, evenals André Deridder die ook enthousiast op zoek ging naar een verloren geachte theaterbrochure. Die brochure verkreeg ik uiteindelijk dankzij de vriendelijke vrijgevigheid van Fokas Holthuis, waarvoor ik zeer erkentelijk ben. Ook Kris Landuyt wil ik graag bedanken om mij een kijkje te hebben laten nemen in de collectie van Antiquariaat De Slegte te Antwerpen, waar ik op meerdere interessante brieven en theaterbrochures stuitte.

Ik bedank Luk Van Haute voor zijn verduidelijkende opmerkingen over de publicatiegeschiedenis van de Japanse vertaling van Claus' debuutroman. En zonder het vertaal- en opzoekwerk van Akane Luiken van het Nederlands Letterenfonds had ik nooit aan de slag kunnen gaan met de nawoorden van de verschillende Japanse uitgaven, noch had ik de verschillende Japanse publicaties kunnen traceren. Ook naar haar gaat mijn uitdrukkelijke dank uit, net als naar Alain van Crugten en Jacques De Decker om hen te hebben mogen interviewen en voor hun toestemming om bepaalde

archiefdocumenten voor mijn onderzoek te gebruiken. Daarnaast bedank ik Nadine Buysse, Pierre Aleschinsky, Pierre-François Geenen, Thomas Claus, David Willinger en Rosemary Hill om mijn vragen te beantwoorden en/of mij hun toestemming te verlenen om archiefmateriaal te gebruiken in het kader van mijn onderzoek.

Natuurlijk dank ik ook de Université catholique de Louvain en de Universiteit Gent om mij als doctoranda te verwelkomen, evenals het Fonds de la Recherche Scientifique (FNRS) en het Institut des civilisations, arts et lettres (INCAL) om mijn onderzoeksproject te ondersteunen.

Tot slot wil ik ook mijn vrienden en familie bedanken die altijd voor de nodige afleiding zorgden, tante Kaat die mij soms van mijn strijk verlost en tante Claire die af en toe een ovenschoteltje langs bracht wanneer we tegelijk aan het doctoreren en verbouwen waren. Oneindig veel dank verdient ook mijn lieve Jonas, die niet van expliciete dankbetuigingen houdt, maar die ik onmogelijk kan overslaan. Geduldig en begripvol was hij altijd mijn rustpunt als ik het even niet meer zag zitten en maakte hij er nooit een probleem van wanneer Hugo Claus soms meer aandacht kreeg dan hij. Jonas heeft mijn traject de laatste jaren van het dichtst bij gevolgd en ik ben de grootste geluksvogel nu hij ook de toekomst die ons wacht met mij wil delen. Tenslotte voel ik een diepe dankbaarheid tegenover mijn ouders die steeds fier waren op wat ik deed. Ik draag dit werk dan ook aan hen op en aan mijn lieve meter, tante Claire, die mijn interesse voor cultuur en mijn zin voor lezen vanaf jonge leeftijd heeft gevoed en zo de kiem heeft gelegd voor mijn latere studies en onderzoeksinteresses.

Leuven, oktober 2019

Voorwoord

Een internationaal erkend ‘Europees’ kunstenaar

Dat Hugo Claus met zijn eigenwijze literaire stemgeluid een stempel heeft gedrukt op de twintigste-eeuwse Vlaamse en bij uitbreiding Nederlandstalige letteren, staat buiten kijf. Maar ook op internationaal niveau verdiende deze ‘Vlaamse Reus’ zijn literaire sporen. Herhaaldelijk genoemd en geroemd als kanshebber voor de Nobelprijs – die hij echter nooit zou ontvangen – werd Claus geëerd met vele andere, soms minder bekende, maar daarom niet minder veelzeggende internationale prijzen zoals onder meer de prestigieuze Aristeionprijs van de Europese Gemeenschap (1998) – die in 1998 net als de Nobelprijs vanuit de toenmalige Europese Cultuurhoofdstad Stockholm werd uitgereikt. Ook ontving Claus in 2003 bijvoorbeeld de Leipziger Buchpreis zur europäischen Verständigung – die hem op het lijf geschreven was, omwille van de vaak cultuurgebonden maar tegelijk universele thematiek van zijn werk die de culturele dialoog tussen anderstalige gemeenschappen aanwakkert.³ Op het gebied van intra-Belgische relaties was dat zoals we zullen zien inderdaad meermaals het geval en de Franse vertalingen van Claus’ werk speelden daarbij natuurlijk een essentiële rol. Nog enkele andere internationale prijzen die de auteur op zijn conto mocht schrijven waren de Grand Prix de l’Humour Noir voor de Franse vertaling van *De Zwaardvis* (1989), de Prix International Pier Paolo Pasolini (1997), de Preis für Europäische Poesie (2001) en de oeuvreprijs Prix de consécration Hermans Closson (2002). Meer dan alleen een Vlaams of Nederlandstalig schrijver was Claus met andere woorden een literaire stem die ook op Europees vlak niet onopgemerkt bleef.

Reeds in vroege studies van Claus’ oeuvre werden de vergelijkingen met de literaire ‘Groten der Aarde’ niet geschuwd. In zijn analyse van Claus’ toneel (1971) vergelijkt

³ Vanasten, Stéphanie. “‘Appelez-moi empereur’”. Hugo Claus in het Franse pantheon’. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie* 4 (2005): p. 273.

Jacques De Decker⁴ Claus onder meer met Brecht, Beckett, Williams etc. Ook Jean Weisgerber noemt Claus ‘de Vlaamse seismograaf van de internationale conjunctuur’⁵ in zijn ‘literaire verkenning’ van Claus’ oeuvre die verscheen onder de titel *Hugo Claus. Experiment en traditie* (1970). Weisgerber plaatst de Vlaamse auteur op die manier binnen een bredere Nederlandstalige én internationale traditie. Veel recenter ontleedde Bart Eeckhout (2011) Claus’ gedicht ‘Tien manieren om P.B. Shelley te zien’ als een intertekstueel hoogstandje dat niet zou misstaan in een college ‘wereldliteratuur’ van David Damrosch.⁶ Ook Clausspecialist Georges Wildemeersch aarzelde niet om de door hem zo grondig bestudeerde auteur een ‘Europees kunstenaar’⁷ te noemen en Gerard Mortier had het in zijn ‘Hugo Clauslezing’ in 2013 eveneens over ‘de enorme dimensie van Claus’ oeuvre [die] pas duidelijke [wordt] wanneer men het leest binnen de Europese context [...], en niet enkel binnen de Vlaamse’. Op het eerste gezicht lijkt het echter moeilijk om deze beschrijvingen van Claus’ werk vanuit de neerlandistiek en vanuit de broncultuur geen hagiografisch gehalte toe te kennen; natuurlijk is ‘onze’ Claus een wereldauteur.

Niettemin beperken dit soort lofredes over Claus’ oeuvre zich niet tot het Nederlandstalige literaire en culturele veld. Naast de aandacht die hem in eigen taalgebied te beurt viel, werden de voornoemde Europese literaire prijzen hem als het ware ‘van buitenaf’ toegekend en zijn er wereldwijd ook meerdere ‘prominenten’ uit het literaire veld die hun erkenning niet onder stoelen of banken staken. Zo drukte niemand minder dan Nobelprijswinnaar Coetzee zich bijvoorbeeld lovend uit over Claus’ werk⁸ – waarvan hij overigens poëzie in het Engels vertaalde⁹ – en werd Claus’ oeuvre in een positief licht aangehaald door de bekende recensent van *The New York Review of Books*, Tim Parks.¹⁰ Ook Fernando Arrabal’s lofrede bij de uitreiking van de Pasoliniprijs in 1997 illustreert een diepgewortelde erkenning voor Claus’ oeuvre vanuit de artistieke wereld zelf.¹¹ De anekdote van Robbert Ammerlaan – die van 1999 tot 2012 directeur was van De Bezige Bij –, over de reactie van vooraanstaande buitenlandse uitgevers wanneer ze

⁴ De Decker, Jacques. *Over Claus’ toneel*. Antwerpen : De Galge, 1971.

⁵ Weisgerber, Jean. *Hugo Claus: experiment en traditie*. Leiden: Sijthoff, 1970. p. 19.

⁶ Eeckhout, Bart. ‘Claus, Shelley, Coetzee, Stevens. Een casestudy over de transformatieve identiteit van wereldliteratuur’. *Spiegel der Letteren* 53.3 (2011): p. 357-387.

⁷ Wildemeersch, Georges. ‘Hugo Claus (°1929). Europees kunstenaar’. *Vlaanderen* 51 (2002): p. 48-50.

⁸ Zie ‘Even Now’. *Archipelago Books*, online. <https://archipelagobooks.org/book/even-now/> (Laatst geraadpleegd 31 juli 2019).

⁹ Coetzee, John Maxwell. *Landscape with rowers. Poetry from the Netherlands*. Princeton: Princeton University Press, 2004.

¹⁰ Parks, Tim. ‘The Dull New Global Novel’. *New York Review of Books*, 9 februari 2010.

¹¹ Arrabal, Fernando. ‘Discours prononcé à l’occasion de la remise du Prix International Pier Paolo Pasolini à Hugo Claus’. *Études Germaniques* 1.68 (2013): p. 13.

erachter kwamen dat *Het verdriet van België* voor het eerst bij De Bezige Bij was verschenen, is tegen deze achtergrond eveneens frappant: ‘De grote Sonny Mehta van Knopf in New York maakte een buiging voor me! Wat hij nog eens overdeed voor Hugo zelf, op de party die ik in 1999 ter introductie van De Bij op de Buchmesse gaf, toen ik ze in de drukte aan elkaar voorstelde. Echt, mensen weten niet hóé beroemd dat boek is in het buitenland’.¹²

Het werk van Claus kende dus zowel binnen als buiten zijn ‘oorspronkelijke’ grenzen een niet te onderschatten weerklank en zelfs succes. Vaak wordt daarbij echter volledig voorbijgegaan aan het feit dat dit zonder vertaling geenszins mogelijk was geweest. Toch zijn de vertalingen van Claus’ oeuvre, evenals de extraterritoriale totstandkoming, verspreiding en receptie ervan tot nu toe nauwelijks bestudeerd, op enkele interessante, maar occasionele en eerder schetsmatige bijdragen na (zie *infra*). Ondanks Gerard Mortiers uitspraak die we hierboven citeerden, wordt Claus’ oeuvre zelden écht vanuit een Europees of internationaal kader bekeken, of in elk geval op een eerder eenzijdige manier waarbij bijna uitsluitend op Claus’ eigen kosmopolitische, intertekstuele schriftuur wordt ingegaan en niet zozeer op de extraterritoriale totstandkoming, verspreiding of receptie van diens werk. De verwijzingen naar Claus’ breed internationaal en historisch literair referentiekader dienen daarbij vaak eerder om zijn status als boegbeeld van de twintigste-eeuwse Vlaamse en bij uitbreiding Nederlandstalige literatuur kracht bij te zetten, dan om hem werkelijk in een grensoverschrijdend kader te plaatsen. Ook het voortdurend aanhalen van het feit dat zijn werk in vele talen werd vertaald – een fenomeen dat we al vanaf het begin van Claus’ carrière zien opduiken en dat zich voortzet tot op vandaag – wordt op gelijkaardige manier ingezet om zijn alom erkende literaire grootsheid te onderstrepen, zonder het belang van fenomenen als vertaling of internationale bemiddeling daarbij werkelijk onder de loep te nemen.

De manier waarop Claus andermans werk vertaalde, het soms in zijn eigen creaties verwerkte, en vervolgens ook in verschillende mate en hoedanigheden deelnam aan het vertaal- en verspreidingsproces van zijn eigen werk in andere taalgebieden, opent nochtans nieuwe perspectieven op onder meer het tekstuele geneseproces van het oeuvre alsook op de poëtica¹³ van de auteur en nodigt daarenboven uit om deze verschillende creatieve impulsen en vormen van auteurschap in hun onderlinge verhoudingen en beïnvloeding te onderzoeken. Claus’ eigen floue afbakening tussen vertalen, schrijven, zelf-vertalen, zelf-bemiddelen, lenen en creëren zet aan om zijn

¹² Jacobs, Herman. ‘Een schrijver van Europese allure’. *Knack*, 26 maart 2008, p. 92.

¹³ Zie Vanasten, Stéphanie & Lore Vandevoorde. ‘Bibliographie des œuvres de Hugo Claus parues en langue française, avec une présentation critique’. *Études Germaniques* 1.68 (2013) : p. 116.

auteurschap en onder meer de afbakening van (de studie van) zijn literaire oeuvre te herdenken. De focus op het belang van vertaling in het creatieve totstandkomingsproces van het originele oeuvre alsook in de ontwikkeling van een internationaal auteursbeeld en de verspreiding van het oeuvre buiten de ‘oorspronkelijke’ grenzen leidt daarenboven tot het bevragen van de klassieke, nog steeds vaak als vanzelfsprekend beschouwde monolinguale visie op literaire geschiedschrijving en literatuuronderzoek. Zoals we zullen zien, vervagen de binaire opposities tussen bron- en doelcultuur door over taalgrenzen heen te kijken, wat plaats maakt voor een aanpak gericht op multidirectionele en veelpolige culturele transferprocessen.

In de onderhavige studie ligt de nadruk op het werk van Claus *in vertaling* en onderzoeken we de manier waarop het vertaalde oeuvre, als uitbreiding en aanvulling op het ‘originele werk’, materieel, tekstueel en paratekstueel tot stand komt, circuleert en ook buiten het Nederlandse taalgebied functioneert en interageert met andere literaire en artistieke tradities en repertoires. Dit laat onder meer toe om identitaire categorieën in perspectief te plaatsen en hun volatiele betekenis te onderzoeken; zo krijgen bijvoorbeeld de beschrijvingen van Claus als Vlaams, Belgisch of Europees schrijver een geheel andere invulling afhankelijk van wie de identitaire categorisering toekent.

Inhoudstafel

INLEIDING	19
Waarom Hugo Claus in Franse vertaling?	21
‘Claus existe pleinement en français’	21
De voorgeschiedenis van een ‘succesverhaal’	24
State of the art	33
Enkele blinde vlekken belicht	33
Claus vertaler	35
Claus vertaald	41
Een transnationaal kader: export van een kleine literatuur	48
Corpus	54
Twee cruciale toneelwerken	61
Vraagstelling en methodologie	69
De genese en receptie van een Nederlandstalig oeuvre in Franse vertaling: een (para)tekstuele en contextuele analyse	69
Agents of translation	73
Voice	78
Micro-historisch materiaal voor een socio-biografische aanpak: persoonlijke getuigenissen en archieven	87
De receptie als schakel in het vertaalproces	90
Een gecombineerde en gedifferentieerde methode	95
De vertalingen als ‘cultural transfers’	96
 HOOFDSTUK 1: De totstandkoming van <i>La Chasse aux canards</i> (1953): een romanesk relaas	 101
‘Hugo Claus, nouveau grand romancier belge ?’ : <i>De Metsiers</i> in Franse vertaling	103
Een Parijs verhaal begint in Oostende	103
‘Ces affaires d’édition traînent toujours’	111
‘Je ne crois pas au succès de ce manuscrit publié tel quel’	119

‘Traduction d’Elly Overziers [sic] et Jean Raine’: de reconstructie van een vertaalproces.....	129
Elly Overzier/‘Norden’ als cruciale Claus-bemiddelaar.....	136
De Franse vertaling als toegangspoort tot de internationale markt	143
De wereldrechten in handen van Fasquelle	143
De directe internationale naderking van <i>La Chasse aux canards</i> : de Franse vertaling als ‘tiers impliqué’	146
‘ <i>The Duck Hunt</i> , translated from the French’	156
Een Engelse heruitgave.....	165
Big in Japan?	170
Conclusie en vooruitblik.....	187
 INTERMEZZO 1: De parameters van een literair ‘succes’	193
 De voortzetting van een pril ‘succes’?	195
Erkenning in het buitenland: geen vanzelfsprekendheid	195
Claus ‘gemarket’ door Fasquelle: grandeur en zichtbaarheid	196
Het ambivalente spel van de literaire cultuur	201
Een gedeeld cultureel repertoire: productie, promotie en receptie.....	205
Contextgebonden waarderegimes aan de grondslag van een veranderlijke auteurspositionering	216
Een media-event	230
Een relatief succes : ‘Le demi-jour de gloire’	237
 HOOFDSTUK 2: La Fiancée du matin (1955), een Parijse première en publicatie	243
 Een hoogtepunt in de vroege Franstalige Clausreceptie	245
Een rijke receptiegeschiedenis	245
De kritische ontvangst : ‘La critique parisienne, une fois de plus, voyait juste...’	251
De Parijse persontvangst als trigger voor het buitenland.....	256
‘I hope he is as grateful as he should be!’: Maddy Buysse (bij)rol in de Parijse première.....	259
Grootse plannen voor een Parijse première	267
<i>La Fiancée du matin</i> als origineel Franstalig stuk	271
‘The translator in the attic’	278
 Literaire leestekst, opvoerbare speeltekst, opvoering: de etappes van een veelstemmig interlinguaal en intermediaal vertaaltraject	283
De vertaling opgevoerd: intermediale verschillen, interactieve beïnvloeding	283
Dramatekst en theateropvoering: verschillende vertalersposities, verschillende doelstellingen, verschillende strategieën.....	285
Epitextuele bronnen	289

Analyse: from stage to page	293
Een disparate receptie: uitgave vs. opvoering, Brussel vs. Parijs.....	310
Een verzwegen vertaling: een ‘Waalse’ of ‘vertaalse’ stijl?	316
De Brusselse opvoering in 1959: de vertaling onder de aandacht van de kritiek	318
Een intra-Belgische dynamiek binnen een internationaal polysysteem	327
De vertalersstemmen ontmaskerd: de vertaalact als ‘interventionist process’, de (her)vertaling als ‘versioning’	335
‘The Translation Pact’: ondermijn(en)de vertalersstemmen.....	335
‘Nous avons besoin d’une nouvelle adaptation pour pouvoir évaluer cette pièce’: de hervertaling van <i>La Fiancée du matin</i>	340
Multiple versions, multiple voices	345
Een nieuwe vertaler, een andere context: paratekstuele implicaties	348
Metareflecties bij het tekstuele vertaalproces: het verband tussen vertaalstrategieën en de visie op het vertalerschap	360
Analyse van de tekstuele vertaalstrategieën.....	369
Belgische vertalers: regionaal taalgebruik als gebrek of als sterkte.....	378
Slotbeschouwingen bij de vergelijkende analyse: de verhouding tussen vertaling, hervertaling en adaptatie	381
Conclusie en vooruitblik	389
 INTERMEZZO 2: Een overgangperiode.....	397
Het zwaartepunt verschuift. Van Parijs naar Brussel – bij gebrek aan beter?	399
Radiostilte in Parijs.....	399
Sucre in het Centre Dramatique du Nord (1963): een terugkeer naar de bakermat.....	401
Een ‘Belgische’ creatie.....	407
Een reconstructie van het vertaalproces	418
Ruis op de Parijse lijn: miscommunicatie, verbroken contacten en veranderde condities	424
Enkele uitlopers van het vroege Parijse vertaalverhaal	425
De breuk met Fasquelle.....	435
Dan maar op eigen houtje.....	449
 HOOFDSTUK 3: Vendredi (1971, 1975) en L’Étonnement (1976), ‘Vlaamse’ teksten, een Belgisch verhaal.....	453
Brussel als nieuw centrum van Claus’ Franstalige productie, receptie en verspreiding	455
Een volgende etappe	455

Claus als Belgisch boegbeeld.....	457
<i>Vendredi, jour de liberté</i>	461
Nieuwe Belgische bemiddelaars	462
<i>La belgitude</i> en haar prelude	469
<i>Vrijdag</i> wordt <i>Vendredi</i> : ‘toute la vigueur de la langue de Claus restituée en français’ ?	482
<i>Vrijdag</i> vertaald en hervertaald : ‘chaque texte [littéraire] est à la fois traduisible et impossible à traduire’	488
Le Plat Pays – qui est le mien: een Franstalig lied over Vlaanderen.....	509
‘Ce que le lecteur reconnaît lui fait en quelque sorte avaler tout le reste’	513
De ‘tijdelijke expert-verteller’: een geënceneerde veelstemmigheid creëert legitimiteit en herkenbaarheid	515
‘Een bepaalde objectiviteit tegenover het geheel van de Nederlandse literatuur’	528
Nabeschouwingen	533
 <i>SLOT</i>	 543
 Conclusie & Epiloog	 545
Bibliografie	563
Abstracts	587

INLEIDING

Waarom Hugo Claus in Franse vertaling?

*Bent ú de uitgever van Het verdriet van België? Menээр!*¹⁴

‘Claus existe pleinement en français’¹⁵

Wat meteen in het oog springt als we naar ‘Claus in vertaling’ kijken, is het ongeëvenaarde succes van zijn werk in het Frans – ook al moet de term ‘succes’, zeker voor een auteur uit een perifeer taalgebied, op internationale schaal steeds in perspectief worden geplaatst. In geen enkel buitenlands (niet-Nederlandstalig) taalgebied werd Hugo Claus’ oeuvre zo vroeg, zo systematisch en zo veelvuldig vertaald, verspreid en besproken als in het Franse. Een belangrijk deel van zijn vertalingen werd bovendien uitgegeven in het Parijse ‘litteraire centrum’ en niet door de minste uitgevers. De Franse vertaling van zijn debuutroman *De Metsiers* (1950) verscheen reeds in 1953 onder de titel *La Chasse aux canards* bij de kwaliteitsuitgever Fasquelle die in 1896 was opgericht en onder meer werk van grote Franstalige auteurs als Maurice Maeterlinck en Valéry Larbaud uitgaf. Na *La Chasse aux canards* zouden nog meerdere vertalingen van Claus’ werk bij Fasquelle verschijnen en zou Fasquelle gedurende enkele jaren zelfs Claus’ wereldrechten behartigen. Ook bij één van de allergrootste en meest vooraanstaande Franse uitgevershuizen zoals Gallimard verscheen daarnaast al in 1967 de vertaling *Thyeste: tragédie d’après Sénèque* en in 1969 *À propos de Dédé* (beide vertalingen

¹⁴ Robbert Ammerlaan doet buitenlandse uitgevers na, in Jacobs, Herman. ‘Een schrijver van Europese allure’. *op. cit.*, p. 92.

¹⁵ De Decker, Jacques. ‘Un Flamand à Paris : Hugo Claus et la francophonie’. In: Herman, Jan et al. (red.) *Lettres ou ne pas lettres : mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*. Leuven: Presses universitaires de Louvain, 2001. p. 545.

van de hand van Maddy Buysse). Ook zijn geroemde *Le Chagrin des Belges* (1985) verscheen in Parijs bij uitgeverij Julliard en bij het uiterst prestigieuze Éditions du Seuil verscheen naast een heruitgave van *Le Chagrin* ook onder meer *Le Dernier lit et autres récits* (2003) die de Franse uitgave van *Het laatste bed* (1998), *Een slaapwandeling* (2000) en *De verzoeking* (1980) bevatte. Ook bij andere ronkende namen uit de Franse uitgeverswereld zoals Éditions de Fallois of het in 1959 met Fasquelle samengesmolten Grasset verschenen er vertalingen van het werk van de Vlaamse auteur.

In eigen land zagen eveneens enkele Franstalige uitgaven en meerdere in het Frans vertaalde toneelopvoeringen van Claus' werk het licht die – zoals in de volgende hoofdstukken duidelijk zal worden – eveneens een belangrijk stadium in zijn 'Franstalige loopbaan' vormden. Daarnaast publiceerde het vooraanstaande Zwitserse uitgevershuis L'Âge d'Homme sinds de late jaren tachtig ook meerdere werken van de Vlaamse auteur in Franse vertaling – wat dan weer in belangrijke mate te maken had met de connecties van Claus' toenmalige vertaler, Alain van Crugten, met de Zwitserse uitgeverij. Bovendien paste Claus' werk, zoals we zullen zien, ook binnen het gevarieerde fonds van deze uitgever.

Naast in totaal een vijftigtal boekuitgaven van Franse vertalingen¹⁶ moet daarenboven ook het belang van theateropvoeringen van Claus' werk in de Franstalige wereld niet worden onderschat. Dat die in vele gevallen niet in boekvorm verschenen en in hun efemere vorm in het beste geval als 'littérature grise'¹⁷, buiten het 'officiële' circuit en in de vorm van typoscripten of manuscripten werden bewaard, versnipperd over verschillende archieven in binnen- en buitenland, maakt het traceren en analyseren van deze teksten er natuurlijk niet makkelijker op en verklaart des te meer waarom ze vaak over het hoofd worden gezien. Ook tijdschriftpublicaties – overigens ook vaak moeilijk te lokaliseren en exhaustief te beschrijven – zijn dikwijls een gelijkaardig lot beschoren. Niettemin zijn ook zulke publicaties soms van doorslaggevend belang in het verspreidings- en receptieproces van een auteur in vertaling – zowel om interesse op te wekken in literaire kringen, als om uitgevers over de streep te trekken om een contract aan te gaan voor een latere boekpublicatie. Zo verschenen er bijvoorbeeld al in de jaren vijftig enkele Franse vertalingen van Claus'

¹⁶ Zie de bibliografie van Vanasten, Stéphanie & Lore Vandevoorde. *op. cit.*

¹⁷ Grijs literatuur of bij uitbreiding 'documentation grise' zijn allerhande (ook online) documenten die buiten het officiële en commerciële uitgeverscircuit circuleren en daarom vaak niet in bibliografieën te vinden zijn, die vaak in (zeer) kleine oplage bestaan, die dikwijls op precarie dragers worden bewaard en die in hun eigenlijke vorm voor een eerder klein of zelfs privé 'publiek' bedoeld waren. Zie Schöpfel, Joachim. 'Comprendre la littérature grise'. *I2D - Information, données & documents* 1.52 (2015), online publicatie. <https://www.cairn.info/revue-i2d-information-donnees-et-documents-2015-1-page-30.htm>. (Laatst geraadpleegd op 16 oktober 2018); Id. 'Vers une nouvelle définition de la littérature grise'. *Cahiers de la Documentation*, 66.3 (2012): p. 14-24. Met dank aan Stéphanie Vanasten voor deze referenties.

gedichten in Franstalige literaire bladen die werden opgepikt door vooraanstaande Franstalige critici-schrijvers als Alain Bosquet of Robert Guiette – die beiden trouwens een Belgische achtergrond hebben –, alvorens er in 1965 voor het eerst een Franse boekuitgave van zijn poëzie op de markt kwam. In de loop van ons onderzoek zal het belang van deze zogenaamde ‘grijze literatuur’ meermaals duidelijk worden en zal er daarbij uitgebreid gebruik worden gemaakt van archiefmateriaal om zowel het tekstuele als materiële vertaal- en totstandkomingsproces in kaart te brengen, evenals de interacties tussen de verschillende belanghebbenden binnen het literaire en socio-culturele veld.

We zullen hierbij vertrekken van de bibliografie die Stéphanie Vanasten en Lore Vandevoorde in 2013 opstelden en die tot nu toe het meest volledige en systematische bibliografische overzicht omvat van de boekuitgaven van Claus die in het Frans verschenen of als tweetalige (Nederlands-Franse) werken het licht zagen.¹⁸ Gaandeweg zullen we dit bibliografisch overzicht met onze eigen bevindingen aanvullen. In haar opzet om enkel de afzonderlijke boekuitgaven van Claus’ in het Frans verschenen werk te beschrijven, is de bibliografie van Vanasten en Vandevoorde erg volledig. De onderzoeksters tonen zich in hun verklarende inleiding echter bewust van het inderdaad fragmentaire beeld dat hun enkel op officiële publicaties gerichte bibliografie kan geven van de werkelijke reikwijdte van de Franse vertalingen van Claus’ werk. De onuitgegeven Franse (theater)vertalingen – die nog nooit eerder in kaart gebracht waren – blijven buiten beeld en hetzelfde geldt voor tijdschriftpublicaties. Meerdere van hun voorzichtige observaties omtrent onuitgegeven teksten kunnen na uitgebreid archiefonderzoek dan ook aangevuld en gecorrigeerd worden – iets waar de auteurs ook toe uitnodigen.

Aangezien er tot op vandaag nieuw archiefmateriaal blijft opduiken uit pas ontgonnen archieven en meerdere ‘verloren’ gewaande (toneel)vertalingen ongetwijfeld nog ergens liggen te wachten om ontdekt te worden, lijkt het ons een onmogelijke taak om een exhaustief overzicht van Claus’ in het Frans vertaalde werk na te streven. Wel trachten we om op basis van een combinatie van receptiemateriaal,

¹⁸ Wat betreft de originele uitgaven van Claus’ werk bestaat er een zeer uitgebreide bibliografie: Jacobs, Katrien; Landuyt, Kris; Lembrechts, Kris & Georges Wildemeersch. (red.) *Hugo Claus : voor twaalf lezers en een snurkende recensent: bibliografie van de afzonderlijk verschenen werken*. Rijswijk: Elmar, 2004. Ook hier beperkten de samenstellers zich echter tot de afzonderlijk uitgegeven werken om het al zeer omvangrijke corpus enigszins behapbaar te houden. De vertalingen van Claus’ werk zijn hier niet in opgenomen, ook al wordt in de introductie een tot nu toe nog steeds niet verschenen bibliografie van de vertalingen aangekondigd (p. 12). Het opzet van de bibliografie om ‘de geschiedenis van Claus’ schrijverschap in kaart te brengen’ (p. 7) is met andere woorden in de eerste plaats toegespitst op zijn ‘originele’ productie, maar door het vertaald werk te vernoemen, wordt er toch gesuggereerd dat het niet volledig over het hoofd wordt gezien en dat het ook in zekere mate onderdeel uitmaakt van die ‘geschiedenis van Claus’ schrijverschap’.

boekuitgaven en archiefmateriaal de belangrijkste keerpunten en hoogtepunten van Claus' eerste Franstalige doorbraak en vroege verspreiding binnen de francofonie en van daaruit ook binnen andere taalgebieden uit te stippelen en de bibliografische gegevens voor de vroege periode van de Franstalige receptie zo volledig mogelijk in kaart te brengen. Zodoende kunnen we eerdere bibliografische beschrijvingen helpen aanvullen.¹⁹

De voorgeschiedenis van een 'succesverhaal'

Claus' Franstalige receptie zou als het ware in twee periodes kunnen worden onderverdeeld; die voor en die na *Le Chagrin des Belges* (1985). Het staat buiten kijf dat de Franse vertaling van *Het verdriet van België* (1983) Claus' grootste Franstalige succes was, net zoals het boek ook in zijn eigen taalgebied uitzonderlijk furore maakte en internationaal aanleiding gaf tot heel wat vertalingen en vertaalkritische beschouwingen. De aandacht die deze invloedrijke Franse vertaling van Claus' meesterwerk door Alain van Crugten in het Franse taalgebied genereerde, lag daarnaast aan de basis van het heruitgeven én hervertalen van eerdere vertalingen en stimuleerde de vertaling en publicatie van Clauswerken die tot dan toe onvertaald of ongepubliceerd waren gebleven in het Frans. Niet enkel in Franstalig België, maar ook in het Parijse centrum en van daaruit in de rest van Frankrijk en de francofonie kon *Le Chagrin des Belges* rekenen op de nodige persaandacht. Zo verschenen er in de loop van 1985 en daarna meerdere vraaggesprekken met de auteur die zijn Franstalige interviewers moeiteloos te woord stond in de taal van Molière. Claus was op dertien december 1985 naar aanleiding van de Franse vertaling van zijn roman zelfs te gast in *Apostrophes*, de veelbekeken en erg invloedrijke Franse literaire talkshow van de Franse cultuurgoeroe Bernard Pivot (zie infra), waarin regelmatig internationale auteurs van wereldformaat optraden. Claus was de enige Nederlandstalige auteur ooit die dit privilege te beurt viel. Ook verschenen er omtrent Claus' *chef-d'oeuvre* recensies in toonaangevende Franse bladen zoals *Le Monde*, *Le Figaro*, *L'Humanité* en *Libération*²⁰. De weerklank van Claus' monumentale roman in de francofonie gaat zelfs zo ver dat de uitdrukking 'Le chagrin

¹⁹ Andere, vroegere bibliografische beschrijving van Claus' werk – met inbegrip van de vertalingen – verschenen o.m. in Hemmink, Gert-Jan. 'Bibliografie van het afzonderlijk verschenen werk van Hugo Claus'. In: Cartens, Daan & Freddy de Vree (red.). *Het spiegelpaleis van Hugo Claus*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1991. p. 78-92; ID. 'Beknopte bibliografie van het afzonderlijk verschenen werk van Hugo Claus'. *Bzzlletin* 12.113 (1984): p. 66-76. Zie voor interessante bibliografische informatie over (Franse en andere) vertalingen van Claus' oeuvre ook Holthuis, Fokas. *Catalogus 60. Antiquariaat Fokas Holthuis: Hugo Claus, uit de collectie Gert Jan Hemmink*. Den Haag: Fokas Holthuis, 2012.

²⁰ Vanasten, Stéphanie. "'Appellez-moi empereur". op. cit., p. 263-264.

des Belges' niet alleen in de Franstalig-Belgische, maar ook in de Franse pers de status van een geijkte frase heeft gekregen.²¹ Claus zou hierover ooit opgemerkt hebben dat, had hij auteursrechten ontvangen voor elke keer dat de pers zowel in het Nederlandse als Franse taalgebied zijn titel in de mond nam, hij door de lotgevallen die België in de jaren negentig te beurt vielen, een aardig fortuintje zou hebben opgestreken.²² Bovendien schreef Patrick Roegiers in 2012 met *Le Bonheur des Belges* in zekere zin zelfs een Franstalig literair 'antwoord' op Claus' meesterwerk (zie infra). Het is met andere woorden niet voor niets dat volgens Vanasten²³ 'de lof die de auteur werd toegezwaaid [naar aanleiding van *Le Chagrin des Belges*] tot op heden ongeëvenaard [is] gebleven in de geschiedenis van de Franstalige literaire kritiek' over de Vlaamse en bij uitbreiding Nederlandstalige letteren. En ook Katrien Feys, Alain van Crugten en Jacques De Decker hebben het tegen deze achtergrond respectievelijk over 'une curiosité, une énigme à résoudre', 'un exemple unique' of 'un cas sans précédent'.²⁴

Alleen De Decker zinspeelt hier echter op Claus' bredere Franstalige loopbaan en niet uitsluitend op het exceptionele karakter van de francofone ontvangst van *Le Chagrin des Belges* (1985). De Decker wijst er zelfs expliciet op dat de grote aandacht ten aanzien van de Franstalige ontvangst van Claus' *Chagrin des Belges* ten onrechte het feit overschaduwde dat Claus' carrière in het Frans al teruggaat tot de vroege jaren vijftig. Zoals reeds aangehaald, verscheen met name al in 1953 Claus' debuutroman bij een niet onbelangrijke Parijse uitgever, wat in zekere zin zelfs opmerkelijker is dan de beslissing van Éditions Julliard om in 1985 met *Le Chagrin des Belges* de roman van een auteur uit te brengen die zijn literaire sporen al ruimschoots had verdiend. Ook Claus' eerste avondvullende toneelstuk *Een bruid in de morgen* (1955) werd bijvoorbeeld meteen in Parijs in het Frans gespeeld, slechts enkele weken na de Nederlandse première eind 1955 en zelfs vóór de Vlaamse première. Dat de Parijse opvoeringen daarenboven plaatsvonden in het uiterst prestigieuze Théâtre de l'Œuvre en in een regie van de spraakmakende Sacha Pitoëff bevestigt het exceptionele karakter van de vroege Franstalige ontvangst van Claus' werk. Ook voor de vroege periode kan dus maar moeilijk *niet* over een Parijse 'doorbraak' worden gesproken. Zoals we zullen zien, vormden deze Parijse publicaties van Claus' Franse beginjaren bovendien een cruciale

²¹ Zie De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 539; Vanasten, Stéphanie. "'Appellez-moi empereur". *op. cit.*, p. 269; Van Crugten, Alain. 'Le chagrin des francophones : le vingt-cinquième anniversaire du "Verdriet"'. *Septentrion* 37.2 (2008): p. 3.

²² De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 539.

²³ Vanasten, Stéphanie. "'Appellez-moi empereur". *op. cit.*, p. 263.

²⁴ Zie respectievelijk Feys, Katrien. *Le Chagrin des Belges : Hugo Claus en traduction "française"*. Masterthesis: KU Leuven, 1987. p. 1-2; Van Crugten, Alain. 'Le chagrin des francophones'. *op. cit.*, p. 3; De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 541.

katalysator voor de vroege internationale verspreiding van zijn werk. De vaak actieve betrokkenheid van Claus en zijn entourage bij de totstandkoming van meerdere van die eerste Franse (en o.m. Engelse) vertalingen illustreert bovendien dat ook de auteur al heel snel moet hebben beseft wat de impact ervan kon zijn. Daarnaast verstevigde deze zeer vroege erkenning vanuit wat in de jaren vijftig nog het Franse literaire hypercentrum was, ook Claus' auteurspositie in zijn eigen taalgebied en zou hij na de vroegste Parijse ontvangst ook stilaan meer en meer een positie veroveren binnen het (Franstalig-)Belgische literaire veld en dan zeker op toneelgebied. Hierbij zal het belang van intra-Belgische literaire netwerken die zich tot in Parijs uitstrekten eveneens naar boven komen. Vanuit vertaalkundig opzicht zijn deze vroege vertalingen bovendien ook om verschillende redenen uitzonderlijk interessant: al bij de vroege Franse vertaling van bijvoorbeeld *Een bruid in de morgen*, die in 1956 het licht zag, werd in de kritiek gewag gemaakt van de eigenheid van Claus' als poëtisch ervaren taalgebruik en van de mankementen van de vertaling. Ook later bij een stuk als *Vrijdag*, dat in het Frans in 1971 als *Vendredi, jour de liberté* werd opgevoerd, werd al – lang voor *Le Chagrin des Belges* – gezinspeeld op de buitengewone uitdaging om het vertalen van een dergelijk stuk tot een goed einde te brengen. De meningen over de vertaling waren daarbij op zijn minst verdeeld te noemen, met grote discrepanties tussen de Vlaamse en Franstalig-Belgische ontvangst van het in Brussel in het Frans opgevoerde stuk.

Ook al is deze vroegste doorbraak door de historische afstand en de niet-blijvende weerklank ervan vaak vergeten en lijkt die daarom op het eerste gezicht te verbleken tegen het grote succes van *Le Chagrin des Belges* (1985), toch blijkt deze Franse 'voorgeschiedenis' niet alleen op zichzelf op zijn minst exceptioneel te zijn geweest, maar daarenboven ook een belangrijke aanloop en voorbereiding te hebben gevormd op het latere succesverhaal. Zo zorgde de vroege Parijse en Franstalig-Belgische periode ervoor dat Claus en zijn entourage al uitgebreide netwerken konden uitbouwen binnen de francofonie waarop in latere periodes kon worden teruggevallen, en hadden de vele contacten van de auteur met de Franstalige literaire wereld hem er al van jongs af aan een goede voeling mee bezorgd die hem gedurende zijn hele carrière van pas zou komen. Daarnaast vormden de vroege Franse publicaties, bemiddelingen en opvoeringen in zekere zin ook een leerschool waardoor bij *Le Chagrin des Belges* (1985) de puzzelstukjes voor een literair succes als het ware in elkaar vielen en er geanticipeerd kon worden op eerdere fouten of gebreken. De geslaagde ontvangst van *Le Chagrin des Belges* was met name niet alleen een kwestie van literaire kwaliteit maar tevens van weldoordachte marketing, paratekstuele inkleding, een sterke zelfpositionering van de auteur én de vertaler, de juiste contacten etc. De grote (her)doorbraak van *Le Chagrin* vond daarenboven plaats in een nog relatief recent verleden en de vraag of de weerklank en naweeën ervan voor de bekendheid en het voortleven van Claus' oeuvre ook op langere termijn zullen standhouden, zal de tijd nog moeten uitwijzen.

Zowel het idee van *Le Chagrin des Belges* als de grote of enige Franse doorbraak, alsook het idee dat het daarbij om een op zichzelf staand succesverhaal ging, moeten dus in perspectief worden geplaatst tegen de achtergrond van de zogenaamde voorgeschiedenis van Claus' vroegere francofone receptie. Want er blijkt met andere woorden eerder sprake te zijn geweest van een vroege doorbraak en een latere, omvangrijke(re) her-doorbraak die de vroegere vertaal- en receptiegeschiedenis overschaduwde. Door in onze aanpak op de vroege vertalingen te focussen, willen we graag illustreren dat het plaatje onvolledig is als de vroegere Franstalige vertalingen, publicaties, opvoeringen en bemiddelaars over het hoofd worden gezien.

Jacques De Deckers vaststelling dat 'Claus existe pleinement en français' geldt dus al in belangrijke mate voor de vroege periode van zijn Franse verspreiding en receptie en was niet enkel een resultaat van *Le Chagrin des Belges*. De Decker voegt bovendien nog aan zijn bewering toe dat Claus '[une] présence dans le monde francophone'²⁵ was. Ook dat valt al vanaf de vroege jaren vijftig letterlijk te nemen. De Vlaamse auteur verbleef meermaals voor kortere en langere periodes in Parijs – hij leefde er in de jaren vijftig een tijdlang met zijn eerste echtgenote Elly Overzier en hield zich onder meer op in de avant-gardistische kringen waartoe ook de CoBrA-beweging behoorde. Brieven, persartikels en interviews uit die periode tonen bovendien aan dat Claus toen reeds in contact stond met Parijse uitgevers en journalisten die dit Vlaamse 'wonderkind' niet konden negeren. In 1988 wijdde hij aan deze vroege Parijse jaren de roman *Een zachte vernieling*. Tussen 1974 en 1977 nam Claus trouwens opnieuw zijn (tijdelijke) intrek in de lichtstad, ditmaal in de rue Dante met zijn nieuwe partner Sylvia Kristel. Uiteindelijk zou Claus zijn hele leven lang met tijd en stond in Frankrijk verblijven, later met zijn levensgezellin en echtgenote Veerle De Wit vooral in het mediterrane Cavaillon.

Claus' bijna 'natuurlijke' connectie met de Franse literatuur en cultuur zat zelfs nog dieper: nog voor hij in Parijs verbleef en in het Frans vertaald werd, dweept Claus al met het oeuvre van Franse grootheden, die hij vertaalde, verwerkte en volgens sommigen zelfs plagieerde²⁶ in onder meer zijn poëzie (zie infra).²⁷ Het is trouwens niet onwaarschijnlijk dat hij met de moderne Amerikaanse literatuur in contact kwam via de invloedrijke Franse vertalingen van William Faulkners werk die rechtstreeks een niet geringe invloed op zijn debuutroman zouden uitoefenen.²⁸ Daarnaast werkte de

²⁵ *Ibid.*, p. 545.

²⁶ Zie o.m. J.W. [Jan Walravens] 'Hugo Claus beschuldigd van letterdieverij en klaar om K.N.S. Gent te leiden'. *Het Laatste Nieuws*, 19 maart 1964.

²⁷ Zie o.m. Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandepottes brieven aan Hugo Claus'. *Zacht Lawijd: Literair-historisch tijdschrift* 6.4 (2007): p. 38-63.

²⁸ Absillis, Kevin. *Literaire kwaliteit uit arm Vlaanderen. Uitgeverij A. Manteau en de verzelfstandiging van het literaire veld 1932-1971*. Doctoraatsthesis: Universiteit Antwerpen, 2008. p. 94.

achttienjarige Claus tussen oktober en december 1947 in de suikerteelt in Chevrières in Noord-Frankrijk – wat hem tot het schrijven van zijn novelle(s) (1950, 1952) en toneelstuk *Suiker* (1958) inspireerde.²⁹ Na afloop van het suikerseizoen zou hij eind 1947 een omweg langs Parijs hebben gemaakt alvorens naar Vlaanderen terug te zijn gekeerd. Daar kwam hij naar eigen zeggen de Franse surrealist Antonin Artaud tegen in de *Bar vert*, waar Claus hem vol ontzag en vanop een afstandje zou hebben bewonderd. Op deze episode kwam Claus nog regelmatig terug in meerdere interviews gedurende zijn hele carrière, ook in zijn latere jaren:

Ik was totaal gefascineerd door [die man]. De eerste keer dat ik naar Parijs ging, heb ik in één week tijd praktisch al mijn geld opgemaakt in de Bar Vert, om te kijken naar Artaud die daar altijd zat. Ik durfde alleen maar in een hoekje te gaan zitten en wat te bestellen – om naar die man te kijken. Hij was toen al totaal een wrak. Tandeloos, mekkerend, zoals je drugsverslaafden meestal ziet: ofwel heel heftig, ofwel in mekaar gezakt. Het was een maand of zes voor zijn dood.³⁰

Meteen na de dood van Artaud in 1948 schreef Claus trouwens een gedicht ter ere van deze 'literaire vaderfiguur'. Het zou uiteindelijk verschijnen onder de titel 'Voor de dichter Antonin Artaud'³¹ in de bundel *Registreren*. Enkele decennia later, in april 1966, zou Claus bovendien zijn Senecabewerking *Thyestes* ten tonele voeren, duidelijk beïnvloed door Artauds ideeëngoed van het 'Théâtre de la Cruauté'.³² Claus verzorgde

²⁹ In 1950 schreef hij een eerste versie van de novelle, waaraan hij naderhand een tweede deel toevoegde, om het tenslotte om te werken tot een avondvullend toneelstuk. Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus. De jonge jaren*. Antwerpen: Polis, 2015. p. 142.

³⁰ Hofland & Rooduijn, 1997, p. 50 geciteerd in Wildemeersch, Georges. 'Hugo Claus en het surrealisme'. *Revolver* 36.2 (2009): p. 107.

³¹ Zie *Ibid.* In een vroegere versie droeg het gedicht nog de titel 'In memoriam de dichter van Rodez'. Het verscheen onder de titel 'Voor de dichter Antonin Artaud' als openingsgedicht in *Registreren* (1948).

³² Claus' veel vroegere pantomime-gedicht 'Zonder vorm van proces' (1949) is ook geïnspireerd op Antonin Artauds ideeën over het 'Théâtre de la cruauté'. Zie Wildemeersch, Georges. 'Hugo Claus en *Tijd en Mens*: Wat voorafging (1947-1949)'. *Dietsche Warande & Belfort* 144 (1999): p. 583. Stalpaert en Van Schoor merken op dat 'Claus [...] duidelijk Artauds visie op de functie van het theater [deelt]; een theatervoorstelling moet door het niets ontziende blootleggen van de vitale drift, van de oerinstincten van begeerte en lust algemene paniek en hallucinatie opwekken bij de toeschouwer. De orgie van losgeslagen passie die hieruit voorkomt, werkt als een shocktherapie en heeft een reinigende werking als door een meedogenloze zelfanalyse en zelfontdekking'. Zie Stalpaert, Christel & Jaak Van Schoor. 'Een indrukwekkend oeuvre: over de studie van Claus' toneel'. In: Wildemeersch, Georges en Gwennie Debergh (red.) *Hugo Claus. "Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht". Vijftig jaar beschouwing in citaten, tekeningen en overzichten*. Leuven: Peeters, 1999. p. 39. Weisgerber, Jean. *Hugo Claus: experiment en traditie*. op. cit. p. 20 wijst er dan weer op dat Claus zich aan Artaud verwant voelde 'door zijn opstand tegen de maatschappij, zijn afkeer van het christendom en de abstractie, zijn animaal beleven van het bestaan en zijn verlangen naar zuiverheid', dit zou bijgevolg ook zijn poëzie hebben beïnvloed en in *Registreren* het overboord gooien van geijkte vormen mede hebben teweeggebracht. Bovendien zijn er ook niet te negeren gelijkenissen tussen Artauds ideeën in verband met 'le théâtre de la cruauté' en Claus'

zelf de regie van het stuk bij het gezelschap Toneel Vandaag, ook een jaar later tijdens het Parijse Theaterfestival ‘des Nations’, waar we in ons derde hoofdstuk nog op zullen terugkomen. Deze Parijse opvoering kende met name enige weerklank. Met zijn Senecabewerking bracht Claus nogmaals een postume hommage aan de door hem vereerde Artaud, die zelf zijn ideeën omtrent het ‘Théâtre de la Cruauté’ dankzij zijn lezing van Seneca op punt had gesteld³³ en zelf met het plan had gespeeld een *Thyestes*-bewerking te creëren maar daar nooit aan toe gekomen was.³⁴

Clauskenner Georges Wildemeersch benadrukte meermaals hoe Claus’ belangstelling voor het surrealisme niet alleen tekenend was voor de vroegste jaren van zijn literaire vorming, maar uiteindelijk ook een essentiële impact zou hebben op zijn gehele werk.³⁵ In zijn artikel ‘Hugo Claus en het surrealisme’ beweert Wildemeersch zelfs ‘geen ander Nederlandstalig schrijver [te kennen] die zo sterk door het surrealisme werd gevormd’ (p. 106). In zijn ‘Oostendse tijd’ gedurende de jaren 1947 en 1948 vertaalde Claus bovendien meerdere literaire teksten uit het Frans van onder meer Paul Eluard, Guillaume Apollinaire, René Daumal, Henri Michaux en Jules Supervielle,³⁶ die vaak een niet te veronachtzamen invloed hadden op latere ‘originale’ creaties van de auteur. Zijn vertaling van één van Eluards gedichten zou zo bijvoorbeeld, vele jaren later, een structurele invloed hebben op zijn ‘geëngageerde’ gedicht ‘Bericht aan de bevolking’ uit 1961.³⁷ De Franstalige pers zou Claus bovendien zijn carrière lang linken aan Franse schrijvers – minder vanuit een doorgedreven analyse van intertekstuele invloeden, dan vanuit de noodzaak een ‘grond van vergelijking’ te vinden om deze Vlaamse auteur begrijpelijk en vatbaar te maken vanuit een Frans perspectief. Claus speelde hier maar al te graag op in door de diverse Franse interviewers die de invloed van één of andere auteur in Claus’ werk dachten te bespeuren, netjes naar de mond te praten door nu eens de éne en dan weer de andere door de interviewer gesuggereerde (Franse) auteur zijn ‘maître vénéré’ te noemen.³⁸ Dat het daarbij niet louter om speelse ‘jassendraaijerij’ gaat, maar dat er wel degelijk ook een kern van waarheid in deze zogenaamde bekentenissen

bevreemdende eenakter (*M)oratorium* (1954). Zie Crombez, Thomas. ‘De intrede van Antonin Artaud in België’. *Documenta : mededelingen van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst Gent* 25.2 (2007): p. 166.

³³ Sánchez León, Juan Carlos. *L'antiquité grecque dans l'œuvre d'Antonin Artaud*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 2007. p. 57.

³⁴ Zoals Claus beweert in o.m. Deflo, Gilbert. ‘Toneel Vandaag creëert *Thyestes*, toneelstuk naar een tragedie van Seneca. Gesprek met auteur-regisseur Hugo Claus met randnotities van koning Atreus-Ton Lutz’. *Windroos: Tijdschrift voor toneel*, 25 maart 1966.

³⁵ Wildemeersch, Georges. ‘Henri Vandepottes brieven’. *op. cit.*; ID. ‘Hugo Claus en het surrealisme’. *op. cit.*; ID. *Hugo Claus. De jonge jaren. op. cit.*

³⁶ ID. ‘Henri Vandepottes brieven aan Hugo Claus’. *op. cit.*, p. 40.

³⁷ ID. *De jonge jaren. op. cit.*, p. 142-144.

³⁸ Vanasten, Stéphanie. “‘Appelez-moi empereur’”. *op. cit.*, p. 273.

van schatplichtigheid aan Franse voorbeelden zat, blijkt uit de invloed van Claus' (jeugd)lectuur en eigen vertalingen van Franse literaire teksten op zijn 'origineel' oeuvre (zie *infra*).³⁹

Naast de invloed van 'klassieke' Franse literatuur (van Charles d'Orléans (1394-1465) in 'Het Teken van de Hamster' (1963)⁴⁰ tot Guillaume Apollinaire (1880-1918) in 'Apollinaire revisited' (2004))⁴¹ en van zijn eigen Franse ervaringen (in bijvoorbeeld *Suiker* (1958) – *Sucre* (1963) en *Een zachte vernieling* (1988) – *Une douce destruction* (1988)), legde hij bijvoorbeeld ook interesse voor de Franse geschiedenis aan de dag wanneer hij zich liet inspireren door de controversiële historische figuur Gilles de Rais (1405-1440) in de theatermonoloog *Gilles!* (1988) – *Gilles et la nuit* (1995).⁴² De thema's die dit stuk bevat (de duisternis van de menselijke ziel, angst voor de dood, desillusie, de vervaagde grens tussen goed en kwaad etc.) zijn 'universeel' van aard en overstijgen bijgevolg de historische anekdote,⁴³ en het hoofdpersonage spreekt, net als zijn illustere strijd- en tijdgenote Jeanne d'Arc tot de 'internationale' verbeelding, maar toch maken ze in de eerste plaats deel uit van de Franse geschiedenis. In Franse vertaling keert een dergelijk stuk als het ware terug naar zijn 'natuurlijke publiek'⁴⁴, en het werd in 2005 zelfs meermaals opgevoerd in het Franse stadje Ancenis, nabij Nantes waar de historische figuur Gilles de Rais zijn laatste adem in 1440 had uitgeblazen.⁴⁵ Ook veel eerder met de

³⁹ Hij vertaalde welteverstaan niet enkel uit het Frans, maar wel veelvuldig.

⁴⁰ Vanasten, Stéphanie. 'Ecrire (traduire). Hugo Claus traducteur'. *Études germaniques* 64.3 (2009): p. 623-641.

⁴¹ Zie Fonteyne, André. 'Hugo Claus traducteur d'Apollinaire'. *Que vlo-ve ? Bulletin international des études sur Guillaume Apollinaire* 31.22 (2003): p. 32-35; Vanasten, Stéphanie & Pauline Hovens. 'Dat lijkt te rijmen. Claus en Apollinaire. Tussen creatieve vertaling en *non translation*'. *Filter: Tijdschrift over vertalen, webfilter* (2014), online publicatie. <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/de-clausiaanse-handgreep/2014-01/dat-lijkt-te-rijmen/> (Laatst geraadpleegd op 7 augustus 2019).

⁴² Hierbij dienden ook het historisch-filosofische werk *Le procès de Gilles de Rais* (1965) en de historische roman *Gilles de Rais* (1967) van respectievelijk de Franstalige auteurs Georges Bataille en diens neef Michel Bataille als directe inspiratie voor Claus' theatermonoloog. Zie Smeyers, Elies & Stéphanie Vanasten. 'De vele gedaanten van Hugo Claus' *Gilles*. Of de geschiedenis van een dramatische monoloog'. *Zacht Lawijd: Literair-historisch tijdschrift* 17.1 (2018): p. 86-109.

⁴³ Six, Fred. 'Gilles de Rais, Hugo Claus en Jan Declair'. *Ons Erfdeel* 31 (1988): p. 291-293.

⁴⁴ Omgekeerd zei de Fransschrijvende Vlaming De Ghelderode over de Nederlandse vertalingen van zijn (vaak in Vlaanderen 'gewortelde') stukken dat: '[z]ijn vertalers [z]ijn producties aan hun natuurlijk publiek [hebben] terugbezorgd.' Zie Van de Poel, Chris. 'Vademecum Franstalige Vlaamse literatuur'. *Bzzlletin*, 32.287 (2003): p. 39.

⁴⁵ Bij de opvoeringen in 2005 in Ancenis speelde de Franse acteur Pierre Pellerin Gilles. Tussen 2006 en 2010 werd het stuk herhaaldelijk opgevoerd in Brussel, Franstalig België en Frankrijk door Olivier Massart (Théâtre du Public) en ook in 2014 werd het stuk bewerkt door Christophe Sermet (die eerder ook *Vendredi, jour de liberté* (2005) en *Mort de Chien* (2009) opvoerde). Onder meer de Franse steracteur Gérard Depardieu toonde halfweg jaren negentig concreet interesse om de rol van Gilles de Rais te vertolken in de Franse vertaling van Claus' monumentale monoloog – wat zowel in Frankrijk als in België op heel wat persaandacht kon rekenen,

Franstalige première van *Sucre* (1963) in het Noord-Franse suikerindustriestadje Tourcoing keerde het stuk zo als het ware terug naar zijn 'natuurlijke habitat'.

Met onder meer zijn toneelbewerking uit 1965 van Charles De Costers Uilenspiegelroman (1867) liet Claus zich bovendien ook al snel gelden binnen de Franstalig-Belgische toneelwereld – waar zijn toneel zoals we zullen zien overigens al sinds 1959 van nabij werd gevolgd. Hij herschreef het einde van zijn Uilenspiegelstuk zelfs speciaal voor de Franse opvoeringen in 1967 waardoor hij zichzelf ook als het ware over de taalgrenzen heen bewoog. De ontstaansgeschiedenis van de Franse vertaling-bewerking van Claus' oorspronkelijke Nederlandstalige stuk dat op zijn beurt gebaseerd was op een Franstalig-Belgische tekst die terugging op (onder meer) Vlaamse volksverhalen benadrukt bovendien de historische vervlochtenheid van het Vlaamse en Franstalig-Belgische literaire en culturele erfgoed, zelfs in een periode dat het land staatkundig steeds meer werd opgesplitst.⁴⁶ Ook daarna zou Claus zich nog meermaals door de *grandes et petites histoires* van de Belgische geschiedenis laten inspireren, van *Het leven en de werken van Leopold II* (1970) tot *Het verdriet van België* (1983) en *De Geruchten* (1996). Ook dergelijke werken hoefden nooit lang op een Franstalig-Belgische ontvangst te wachten, waar ze doorgaans niet in termen van buitenlands exotisme werden beschreven, maar als herkenbaar en 'eigen' aan een gedeelde Belgische identiteit werden ervaren. Alain van Crugten benadrukte dit verschil tussen de Franse en Franstalig-Belgische ontvangst van *Le Chagrin des Belges* (1985) als volgt:

[V]oor de gemiddelde Parisien is die Vlaamse wereld van de jaren veertig iets wat ver van hem afstaat. Dat is ook het verschil met de respons hier. Ik heb destijds, toen mijn vertaling net uit was, honderden positieve reacties gehad uit Franstalig België. Dat is voor mij een bewijs dat er een zekere 'Belgische' geestesverwantschap bestaat. Het boek werd helemaal niet, zoals in Frankrijk, vanwege het exotisme gekocht. Integendeel, het was meer van: 'Dit is van ons.'⁴⁷

Zoals we zullen zien, verschilde de ontvangst van Claus' vertaalde oeuvre inderdaad tussen Frankrijk en Franstalig België, toch zorgden zowel Claus' interesse voor de Franse literatuur als zijn Belgische achtergrond voor een bijna organische, vanzelfsprekende link met zowel de Franse als de Franstalig-Belgische cultuur. Hij zou zoals we zullen zien ook af en toe concreet samenwerken met Franse vertalers als co- en zelf-vertaler en naast Franstalige interviewers vlot te woord te staan, schreef hij buiten zijn herwerkte

ook al is het uiteindelijk nooit zover gekomen dat de Franse vedette Claus' antiheld ook werkelijk verpersoonlijkte. Zie Smeyers, Elies & Stéphanie Vanasten. *op. cit.*

⁴⁶ De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 539.

⁴⁷ Jacobs, Herman. 'Twintig jaar *Het verdriet van België*. De metamorfosen van een Europese roman'. *De Standaard*, 5 juni 2003.

einde van de Franstalige *Tijl*-bewerking ook ander werk rechtstreeks in het Frans – al dan niet met de hulp van Franstalige vrienden en contacten. Aan het prille begin van zijn carrière schreef hij bijvoorbeeld een Frans gedichtje aan Odile Liénard,⁴⁸ en aan het einde van zijn carrière in 2005 maakte hij het Franstalige libretto gebaseerd op zijn Seneca-stuk *Thyestes* (zie infra).

⁴⁸ Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus. Familiealbum*. Antwerpen: Uitgeverij Polis, 2018. p. 195.

State of the art

*Ondanks het succes van Claus in zowel het Nederlandse taalgebied als op de internationale scène, is [...] in het bijzonder de vertaaldimensie [van zijn werk] tot dusver relatief onderbelicht gebleven in vergelijking met de aandacht voor de intertekstuele elementen in zijn creatieve werk.*⁴⁹

Enkele blinde vlekken belicht

Dat de focus van het onderhavige onderzoek op de periode voor de ‘grote doorbraak’ van *Le Chagrin des Belges* (1985) ligt – ook al moet de term ‘succes’ zoals reeds werd vermeld worden gerelativeerd – lijkt op het eerste gezicht misschien atypisch. Waarom geen vertalingen of, breder beschouwd, een cultureel transferproces onderzoeken waarvan de impact juist zeer groot blijkt en het succes ongeëvenaard – zeker voor een vertaald auteur uit een klein taalgebied? Waarom aandacht besteden aan de vroege vertalingen van het werk van een auteur als die in de latere ontvangst bijna volledig vergeten schijnen te zijn? Zoals we hierboven beargumenteerden, zijn er echter meerdere redenen om ook de totstandkomingsgeschiedenis en de receptie van de vroege Franse Clausvertalingen als een niet onbelangrijke eerste doorbraak in het Franse taalgebied en een betekenisvolle culturele transfer te zien. Bovendien richt het onderzoek naar culturele transfers – waaronder vertalingen – zich de laatste jaren over het algemeen steeds minder uitsluitend op de grote, exemplarische succesverhalen –

⁴⁹ Vanasten, Stéphanie. ‘Ecrire (traduire). Hugo Claus traducteur’. *op. cit.*, p. 623. Ook al verwijst Vanasten in de eerste plaats naar de vertaaldimensie in Claus’ origineel oeuvre, toch kan deze veronachtzaming voor de vertaaldimensie in het Clausonderzoek ruimer worden opgevat.

ook al blijven die een belangrijk deel uitmaken van het onderzoek –, maar neemt het ook meer en meer de weinig bekende, soms bijna vergeten en door 'successen' overschaduwde of zelfs volledig mislukte culturele transfers in acht. Tijdens de internationale conferentie 'Paradoxes and Misunderstandings in Cultural Transfers' (mei 2019, Louvain-la-Neuve) werd zo bijvoorbeeld in meerdere bijdragen onderzocht hoe ook 'non-transfers' of 'non-events' ons iets kunnen vertellen, hoe (op het eerste gezicht) mislukte transfers soms toch onverwachte en paradoxale gevolgen kunnen hebben en tot (ingrijpende) herinterpretaties en betekenisverschuivingen kunnen leiden; of hoe een doorgedreven focus op de grote geschiedenissen het soms cruciale belang – ook binnen die 'grotere geschiedenissen' – van kleinschaligere transferprocessen met minder wijdverbreide weerklank onterecht verhulde. In haar interessante artikel over de mogelijkheden van *cultural transfer*-onderzoek voor het bestuderen van het transnationale karakter van tijdschriften – zowel institutioneel als inhoudelijk – wijst Marjet Brolsma er eveneens op dat 'de aandacht [tot nu toe] vooral [is] uitgegaan naar gelukke transfers, terwijl juist ook de mislukte uitwisseling veel onthult over de receptieconjunctuur'.⁵⁰ Een nog duidelijker voorbeeld van een onderzoeksproject dat zich met 'mislukte' of alleszins onder de radar gebleven cultuurtransfers en vertaalprocessen bezighoudt, is Maud Gonnes postdoctoraal onderzoek (2017-2020) naar de 'mislukte' Waalse culturele beweging: 'Entre succès et échec. Les médiateurs de la culture wallonne (1880-1930)'.

De vroege vertaal- en receptiegeschiedenis van Hugo Claus' werk in het Frans werd in de Clausstudie echter niet alleen over het hoofd gezien als gevolg van de overschaduwing door latere, grotere of toch in elk geval recentere en daarom beter in de herinnering gegrifte successen. Ook de eigenlijke natuur van ons corpus ligt aan de basis van de veronachtzaming ervan. Zoals het citaat als motto bij de titel van dit *status quaestionis*-onderdeel aangeeft, is met name de vertaaldimensie in het onderzoek van Claus' oeuvre grotendeels onderbelicht gebleven. Dit is overigens een tendens die zich doortrekt in het literatuuronderzoek *tout court*, waarin tot op de dag van vandaag ondanks de groeiende aandacht voor *World Literature* en *Global Literature* vaak nog steeds aan het eigenlijke vertaalaspect en meer bepaald aan het vervormende, transformatieve, soms zelfs manipulatieve⁵¹ karakter van literatuur in vertaling voorbij wordt gegaan.⁵²

⁵⁰ Brolsma, Marjet. 'Cultuurtransfer en het tijdschriftenonderzoek'. *CONTEXTES* 4 (2008), online publicatie. <http://contextes.revues.org/3823> (Laatst geraadpleegd 24 juli 2017).

⁵¹ Hermans, Theo (red.). *The Manipulation of Literature*. Londen: Croom Helm, 1985.

⁵² Bergenmar, Jenny & Yvonne Leffler. 'The Writing of Transcultural Literary History: Distant Reading and Bibliographies'. In: Broomans, Petra (red.). *Travelling Ideas. Cultural Transfer & Transmission*. Groningen: Barkhuis Publishing, 2018. p. 114: '[T]here is a distinct difference between the study of literary transfer and the study of

Claus vertaler

De vertaaldimensie waarop Vanasten in bovenstaand motto zinspeelt, heeft echter in de eerste plaats betrekking op de vertalingen die Claus zélf maakte van anderstalige literatuur en die hij creatief inzette in het scheppingsproces van zijn eigen, origineel, Nederlandstalig werk. Meer dan louter op gebied van intertekstuele referenties bleek de auteur met name dikwijls nog veel ingrijpender leentjebuurt te spelen bij de groten uit de wereldliteratuur, op een manier die volgens sommigen aan plagiaat grenst en volgens anderen eigen is aan een modernistische poëtica à la Ezra Pound:

[Pounds] leuze was: *Make it new*, Maak het nieuw. Iedere tijd verwerkt het verleden. Wie het zonder meer overneemt, krijgt alleen maar flets kopieerwerk. Wie vernieuwt, moet ook vernielen. Anders verwatert de traditie. Hugo Claus, de bewonderaar van Pound, is als vertaler nooit een slaafs herhaler. Hij eigent zich de tekst toe en zet hem naar zijn hand, hij schraapt en voegt toe, hij vervormt, verheldert en verhevig. Kortom, hij doet alles wat een professioneel vertaler nooit mag doen. Hij haalt het origineel uit zijn historische setting en verplaatst het naar het heden. Hij vertaalt niet wat er staat, maar staat voor wat hij vertaalt.⁵³

Daaraan kunnen we nog toevoegen dat Claus zijn ‘emulerende’ vertalingen vaak niet als vertalingen voorstelde, maar onproblematisch binnen zijn eigen werk inbedde.⁵⁴ Claus zocht zijn referenties duidelijk internationaal en zoals we hierboven illustreerden,

world literature, especially pertaining to different attitudes towards translation. The field of world literature aims at studying literary genres and systems at a global level. Literature is explored as a global canon – usually in English translation – and the English language is therefore often regarded as a global medium for literature. Literary transfer studies, in contrast, focus on cases demanding specialised knowledge of two or more national literary histories, and therefore rely on expertise in several national or local languages. As in translation studies, in literary transfer studies, translation is to be considered as an intellectual exchange, not merely a conversion of a text into another language, and individual cultural transmitters and translators are assigned a crucial role’. Zie o.m. ook Dewispelaere, Paul. ‘Zonder vertalers geen wereldliteratuur’. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 8.4 (2001): p. 23-26; Ook De Geest en Verstraeten wijzen op de gevaren om bij een ‘internationalistische’ benadering aan de eigenlijke complexiteit van de literaire dynamiek voorbij te gaan en de link met het lokale, regionale en nationale te veronachtzamen. Zie De Geest, Dirk & Pieter Verstraeten. ‘Transnationaal maar toch neerlandistiek?’. *Internationale Neerlandistiek* 48 (2010): p. 75, 78.

⁵³ Claes, Paul. ‘Hommage aan de vertaler Hugo Claus’. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 9.2 (2002): p. 3-4; ID. *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1984. p. 326-327.

⁵⁴ Zie o.m. Naaijkens, Ton. ‘Op tweetijdige voeten. Hugo Claus, resoluut poëzievertaler’. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 15.3 (2008): p. 3-10; De Potter, Linde & Yves T’Sjoen. ‘De clausiaanse handgreep. Hugo Claus, eigennuttig vertaler’. *Filter: Tijdschrift over vertalen, webfilter* (2014), online publicatie. <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/de-clausiaanse-handgreep/2014-01/de-clausiaanse-handgreep> (Laatst geraadpleegd 7 augustus 2019).

speelde ook de Franse literatuur en cultuur een belangrijke rol als inspiratiebron – onder meer door middel van zelfgemaakte vertalingen die hij aanwendde als vingeroefeningen en rechtstreekse aanknopingspunten voor zijn eigen schrijven.⁵⁵ Bovendien gebruikte hij tijdens zijn eigen vertaalproces meermaals intermediaire vertalingen,⁵⁶ wanneer hij de oorspronkelijke brontaal niet (tot in de puntjes) beheerste. In heel wat gevallen vervulden meer bepaald Franse vertalingen die functie van ‘tussenvertaling’, wat opnieuw de voeling van de auteur met de Franse taal onderstreept. Bij onder meer zijn vertalingen van Hölderlins ‘Friedensfeier’ viel hij volgens Georges Wildemeersch⁵⁷ en Stéphanie Vanasten⁵⁸ terug op de Franse vertalingen, zijn vertaling van het Spaanse gedicht ‘El tango’ van Jorge Luis Borges gaat volgens Linde De Potter⁵⁹ deels terug op een bestaande Franse vertaling en ook meerdere van zijn gedichten bij erotische foto’s van Sanne Sannes in *Oog om oog* (1964) blijken terug te gaan op de Franstalige uitgave van de zogeheten *Anthologia Graeca*.⁶⁰

Dat ‘[d]e plaats van het vertalen in Claus’ schrijven [...] veel crucialer [is] voor zijn schriftuur dan op het eerste gezicht lijkt’ en dat zijn vertaalarbeid een constitutief element is in het schrijfproces van zijn origineel werk dat past in en een uitbreiding vormt op ‘de intertekstuele schriftuur van de auteur, waarin een brede waaier van herschrijfprocédés centraal staat’⁶¹, werd de laatste jaren – zoals onder meer de reeds hierboven aangehaalde bijdragen illustreren – dus wel meermaals onder de aandacht gebracht. Het idee van Claus als ‘Grote Intertekstueel’⁶², waarbij Clausexegeten zoals Jean Weisgerber (1970), Paul Claes (1984) en Georges Wildemeersch (1973)⁶³ vooral de invloeden van de klassieke mythologie, de Bijbel, pre-christelijke vegetatiemythen en

⁵⁵ Naaijken, Ton. ‘Op tweetijdige voeten’. *op. cit.*; Vanasten, Stéphanie. ‘Ecrire (traduire). Hugo Claus traducteur’. *op. cit.*

⁵⁶ Claes, Paul. *De mot zit in de mythe*. *op. cit.*, p. 324; Naaijken, Ton. ‘Op tweetijdige voeten’. *op. cit.*; De Potter, Linde & Yves T’Sjoen. *op. cit.*

⁵⁷ Wildemeersch, Georges. ‘Hugo Claus. Ongepubliceerd en ongebundeld werk’. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie 4* (2005): p. 12.

⁵⁸ Vanasten, Stéphanie. ‘Hugo Claus, heimlicher Hölderlin-Übersetzer’. In: Van Uffelen, Herbert et al. (red.). *An der Schwelle. 'Eigen' und 'fremd' in der niederländischen Literatur*. Wien: Praesens Verlag, 2010. p. 223.

⁵⁹ De Potter, Linde. ‘Een rukwind en een heksentoer. Hugo Claus’ vertaling van Jorge Luis Borges’ ‘El tango’. *Filter: Tijdschrift over vertalen, webfilter* (2014), online publicatie. <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/de-clausiaanse-handgreep/2014-01/een-rukwind-en-een-heksentoer/> (Laatst geraadpleegd 7 augustus 2019).

⁶⁰ Naaijken, Ton. ‘Op tweetijdige voeten’. *op. cit.*

⁶¹ De Potter, Linde & Yves T’Sjoen. *op. cit.*; zie ook o.m. Vanasten, Stéphanie. ‘Ecrire (traduire). Hugo Claus traducteur’. *op. cit.*

⁶² Buelens, Geert. ‘Iets publieks. De poëzie van Hugo Claus in de jaren zestig’. In: Buelens, Geert. *Oneigenlijk gebruik: over de betekenis van poëzie*. Nijmegen: Vantilt, 2008. p. 195.

⁶³ Weisgerber, Jean. *Hugo Claus: experiment en traditie*. *op. cit.*; Claes, Paul. *De mot zit in de mythe*. *op. cit.*; Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus of Oedipus in het paradijs*. 's-Gravenhage: Nijgh en Van Ditmar, 1973.

andere vormen van ‘high brow’ intertekstualiteit centraal stelden, werd zo verruimd en genuanceerd. Een dergelijke bijstelling past binnen de verbreding en diversifiëring van onderzoeksperspectieven in de Clausstudie. Eveneens in contrast met de overwegende nadruk op ‘hoge literatuur’ uit vroegere studies is er ondertussen al geruime tijd een toenemende aandacht voor ook meer populaire invloeden in Claus’ werk.⁶⁴ Eveneens in contrast met de vroege nadruk op bijna uitsluitend ergocentrische analysemodellen kreeg de Clausstudie in de laatste decennia ook meer en meer aandacht voor contextuele aspecten zoals bijvoorbeeld de verhouding van de schrijver ten opzichte van politiek en maatschappij,⁶⁵ de inbedding van zijn werk binnen de actualiteit,⁶⁶ of de vervlochtenheid van zijn schrijverschap met zijn persoonlijke geschiedenis.⁶⁷ Ook de aandacht voor Claus’ eigen vertaalactiviteit kan dus tegen de achtergrond van deze algemene perspectiefverruiming binnen de Clausstudie worden geplaatst.

Al in de jaren tachtig besteedde Clauskenner en doorgewinterd literair vertaler Paul Claes als een van de eersten aandacht aan Claus als vertaler binnen het kader van zijn proefschrift (1984) over de vele vormen van intertekstualiteit in Claus’ oeuvre.⁶⁸ Ook nadien kwam hij nog in meerdere bijdragen terug op Claus’ vertaalwerk.⁶⁹ Een andere vroege bijdrage die op Claus’ eigenzinnige manier van toneelvertalen focust leverde Geert Opsomer (1988).⁷⁰ In 2008 besteedde *Filter: Tijdschrift over vertalen* zelfs een themanummer aan Claus in zijn hoedanigheid van vertaler, getiteld ‘Claus, vertaler pur sang’, met vier bijdragen van respectievelijk Ton Naaijken, Stéphanie Vanasten, Onno Kusters en Herman Jacobs over het vertaalaspect in Claus’ werk.⁷¹ Het artikel van Jacobs

⁶⁴ Zie o.m. Buelens, Geert. ‘Iets publieks’. *op. cit.*; De Potter, Linde. *Elk zijn genre, elk zijn Claus: Hugo Claus en de populaire verhaalcultuur*. Doctoraatsthesis: Universiteit Gent, 2017; De Geest, Dirk. ‘De verschijnselen zijn verdwenen. Ons dorp is gered: *De geruchten* als streekroman’. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie 4* (2005): p. 279-297.

⁶⁵ Zie o.m. Absillis, Kevin; Beeks, Sarah; Lembrechts, Kris & Georges Wildemeersch. *De plicht van de dichter: Hugo Claus en de politiek*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2013.

⁶⁶ Zie o.m. De Ridder, Matthijs. *Behoud de Begeerte. Een literaire geschiedenis 1984-2014*. Antwerpen: De Bezige Bij, 2014. p.239; Stalpaert, Christel & Jaak Van Schoor. *op. cit.*, p. 46; Absillis, Kevin et al. *op. cit.*, p. 135.

⁶⁷ Zie o.m. Wildemeersch, Georges. *De jonge jaren*. *op. cit.*; ID. *Familiealbum*. *op. cit.*; Vermeulen, Julien. ‘Hugo Claus à New York (1959)’. *Etudes Germaniques* 68.1 (2013): p. 15-34.

⁶⁸ Claes, Paul. *De mot zit in de mythe*. *op. cit.*, p. 251-252.

⁶⁹ Zie o.m. Claes, Paul. ‘Hommage aan de vertaler Hugo Claus’. *op. cit.*; ID. ‘Claus, de bokking en de tijgerhaai’. *Filter: Tijdschrift over vertalen, webfilter* (2014), online publicatie. <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/vrijdag-vertaaldag/2014/week-45-paul-claes/> (Laatst geraadpleegd 7 augustus 2019).

⁷⁰ Opsomer, Geert. “De beste vertaler is Claus en dan komt Shakespeare.” *Vertaalattitudes en toneelmatigheid in de Lear- en Hamlet-vertalingen van Claus, Decorte en Courteaux*. In: Van den Broeck, Raymond (red.). *Literatuur van elders. Over het vertalen en de studie van vertaalde literatuur in het Nederlands*. Leuven: Acco, 1988. p. 91-118.

⁷¹ Naaijken, Ton. ‘Op tweetijdige voeten’. *op. cit.*; Vanasten, Stéphanie. ‘Een Vlaamse tango. De dichter als vertaler’. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 15.3 (2008): p. 11-21; Kusters, Onno. ‘O alles ten einde. Vertalingen van

neemt daarbij echter een afwijkend perspectief in en focust als enige niet zozeer op Claus als vertaler, maar op Claus als vertaald auteur. Zijn bijdrage gaat met name in op de twee Duitse vertalingen van *Het verdriet van België* (1983) die door de relatief korte opeenvolging van vertaling en hervertaling inderdaad van een niet onbelangrijke interesse en investering in het werk van de Vlaamse auteur vanuit Duitse hoek getuigen. In plaats van louter de nogal bedenkelijke titel *Der Kummer von Flandern* (1986) te veranderen, besloot de Duitse uitgever met name een volledig nieuwe vertaling uit te brengen onder de titel *Der Kummer von Belgien* (2008). Andersom kwamen dus ook bijvoorbeeld verschillende, door Claus gemaakte vertalingen uit het Duits onder de aandacht in de reeds vermelde bijdragen van Vanasten 'Hugo Claus, heimlicher Hölderlin-Übersetzer' (2010) en in onder meer Wildemeersch' overzicht van ongepubliceerde werken – waaronder vertalingen – van Claus in *Het teken van de Ram* (2005). Ook in de *Poëziekrant* wijdde Wildemeersch in 2014 een bijdrage aan het gedichtje 'Grauwvuur' waarbij hij illustreert dat dit zogenaamde 'eerste gedicht van Hugo Claus' in feite ook een redelijk vrije – onder meer door foutieve interpretaties – vertaling uit het Duits was.⁷² Daarnaast verscheen er ook in 2014 een webuitgave van *Filter* waarin de talrijke bijdragen zich volledig op Claus als vertaler (uit verschillende talen) toespitsten.⁷³ Ook zagen de afgelopen jaren nog verscheidene andere artikelen het licht die het vertaalaspect in Claus' 'originele' schrijven en de implicaties daarvan voor zijn poëtica onder de loep namen.⁷⁴

Ook al verscheen er nog geen monografie die dit idee van Claus als vertalend schrijver van wie de vertaalarbeid een constitutief element is voor zijn origineel werk

Samuel Becketts *Stirrings Still*. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 15.3 (2008): p. 23-30; Jacobs, Herman. "Het is altijd iets met u". Twee Duitse vertalingen van *Het verdriet van België* met elkaar vergeleken'. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 15.3 (2008): p. 31-35.

⁷² Wildemeersch, Georges. "Grauwvuur": het eerste gedicht van Hugo Claus?'. *Poëziekrant* 38.5 (2014): p. 7-9.

⁷³ De Potter, Linde & Yves, T'Sjoen (red.). 'De clausiaanse handgreep'. Themanummer, *Filter: tijdschrift over vertalen, webfilter* 1 (2014), online publicatie. <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/de-clausiaanse-handgreep/2014-01/> (Laatst geraadpleegd op 7 augustus 2019).

⁷⁴ Vanasten, Stéphanie. 'Ecrire (traduire)'. *op. cit.*; ID. '« Je suis comme le roi d'un pays pluvieux » : Hugo Claus traducteur-usurpateur de Baudelaire'. In : Klimis, Sophie ; Ost, Isabelle & Stéphanie Vanasten (red.). *Translatio in fabula : enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*. Brussel: Facultés universitaires Saint-Louis, 2010. p. 173-189; ID. 'Quand l'évènement trompe l'attente et arrive de France: Hugo Claus traduit Friedrich Hölderlin'. In : Naaijken, Ton (red.). *Event or Incident? On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange*. Brussel: Peter Lang, 2010. p. 177-192 ; T'Sjoen, Yves. 'Hugo Claus en de hertaalde poëzie'. In: T'Sjoen, Yves. *Aansporingen*. Leuven: Acco, 2010. p. 59-62; ID. 'Poetry Translations as Legitimation and Recuperation Strategies for Poets: 'Rewritings' of Poems by the Flemish Writers Hugo Claus and Herman de Coninck: A Terminological Problem'. *Dutch Crossing* 41.1 (2017): p. 76-93. Van Hulle, Dirk. 'De Beckett van Hugo Claus. Genese, zelfreceptie en "wat hem aan rede restte"'. *Spiegel der Letteren* 51.1 (2009): p. 3-21. Eeckhout, Bart. *op. cit.*; Debie, Laura. *Hugo Claus als vertaler. Een vertaalkritiek over vijf gedichten uit 'Dichterbij'*. Masterthesis: Universiteit Gent, 2014; Smeyers, Elies & Stéphanie Vanasten. *op. cit.*

systematisch onderzoekt, toch bewijst de niet geringe verzameling aan losse bijdragen – ook van Clausspecialisten – dat het in elk geval niet langer een onderbelicht aspect is in de hedendaagse Clausstudie. Om de integratie van dit ‘vertaalaspect’ in de studie van Claus’ (origineel) werk verder te rechtvaardigen en te kaderen, halen Vanasten en Hovens⁷⁵ in hun artikel Theo Hermans aan die erop wees dat ‘vertaalde literatuur een essentieel deel uitmaakt van het complexe communicatiesysteem dat wij literatuur noemen’⁷⁶. Maar dit geldt eveneens in de andere richting: Claus is niet alleen een vertalend schrijver, maar ook een vertaald schrijver en daarbij zelfs meermaals ‘zelf-vertalend schrijver’, of ook ‘zelf-bemiddelaar’ in de totstandkoming van vertalingen van zijn werk. Veel meer dan Claus ‘als vertaler’ is echter dit aspect van Claus als (impliciete en onvermelde) zelf-vertaler, zelf-bemiddelaar en kortweg (veel)vertaald auteur grotendeels aan de (academische) aandacht ontsnapt of werd het als onderzoeksobject slechts als bijzaak beschouwd – op enkele summiere en vaak eerder normatief-linguïstische en klassiek vertaalkritische bijdragen na, die bovendien in de meeste gevallen een vertaling van *Het verdriet van België* behandelen. Zo wijdde in 1989 het Franstalige vakblad *Idioma* zijn eerste nummer aan ‘Les problèmes de la traduction littéraire à partir de l’œuvre de Hugo Claus’, waarbij de nadruk alleen op de Franse en Duitse vertalingen van *Het verdriet van België* (1985) lag en op een traditioneel linguïstisch vertaalvergelijkend perspectief. Ook onder meer Katrien Feys (1987), Heinz Eickmans (1990), Zofia Klimaszewska (1995), Carola Henn (1997), de reeds aangehaalde Herman Jacobs (2008) en Esther de Boe (2009) gingen stuk voor stuk in op de Franse, Duitse en Poolse vertalingen van *Het verdriet van België* en deden dat – net zoals in het themanummer van *Idioma* – meestal vanuit een linguïstisch, traditioneel vergelijkend, normatief en vertaalkritisch perspectief. De eigenzinnige taal en cultuurspecifieke setting maken van *Het verdriet van België* natuurlijk een vruchtbaar onderzoeksobject voor een dergelijke benadering die nagaat hoe de vertalers er al dan niet in slaagden om de cultuurspecifieke elementen en het rijkgeschakeerde taalgebruik over te brengen in de vertaling. Dat er in het Duits bovendien reeds een hervertaling het licht zag, inspireerde onder meer De Boe en Jacobs om beide Duitse versies naast elkaar te leggen. Ook Florence Bergé (1994) gaat op dezelfde klassieke vergelijkende manier te werk in haar analyse van de Franse vertaling en hervertaling van *Een bruid in de morgen* (1955). Lut Missinnes (2014) summiere analyse van de Duitse en Franse vertalingen van *De verwondering* (1962) is een van de weinige vertaalkundige bijdragen over het werk van Claus die het puur linguïstisch-vergelijkende en eerder normatieve kader expliciet

⁷⁵ Vanasten, Stéphanie & Pauline Hovens. *op. cit.*

⁷⁶ Hermans, Theo (red.). *Studies over Nederlandse vertalingen. Een bibliografische lijst*. 's-Gravenhage: Stichting bibliographia Neerlandica, 1991. p. 3.

achter zich laat en de noodzaak voor een gecombineerde micro-tekstuele en macro-contextuele benadering vooropstelt.⁷⁷ In tegenstelling tot de andere genoemde vertaalkundige bijdragen is Missinnes hoofdstuk bovendien opgenomen in een werk dat verschillende klassieke en minder klassieke analysemodellen – of beter ‘leeswijzers’ – voorstelt om met *De verwondering* aan de slag te gaan. Op die manier wordt haar vertaalwetenschappelijke benadering met andere woorden voorgesteld als een mogelijke manier – op gelijke hoogte met intertekstuele, ideologische, narratieve, etc. benaderingen – om Claus’ roman en bij uitbreiding diens oeuvre en andere literaire teksten onder de loep te nemen. Haar vertaalwetenschappelijke benadering wordt zo ingebed in de Clausstudie en expliciet voorgesteld als een legitiem perspectief van waaruit men Claus’ oeuvre kan bestuderen. Verder kunnen we bij deze vertaalgerichte bijdragen opmerken dat er – het grote aantal Franse vertalingen in acht genomen – verhoudingsgewijs redelijk weinig onderzoek is verschenen over Claus’ werk in het Frans. Ook al zijn deze bijdragen in het licht van ons eigen vertaalwetenschappelijk onderzoek zeker een positief fenomeen, toch wil onze studie verder gaan dan het linguïstisch-vergelijkende en nog vaak normatieve perspectief ervan, hun redelijk eenzijdige focus op *Het verdriet van België*, de vaak weinig diepgaande analyse die hun doorgaans geringe omvang toelaat en hun vaak losstaande karakter waarbij ze zich zelden ten opzichte van de bredere Clausstudie of literatuurstudie positioneren, maar louter gelden als interessante voorbeelden van vertaalkritiek.

⁷⁷ Feys, Katrien. *Le Chagrin des Belges: Hugo Claus en traduction "française"*. op. cit.; Eickmans, Heinz. ‘Kummer mit Flanderns Sprache und Literatur. Übersetzungskritische Anmerkungen zu Hugo Claus’ *Het verdriet van België* / *Der Kummer von Flandern*’. In: Damme, Robert et al. (red.). *Franco-Saxonia. Münstersche Studien zur niederländischen Philologie. Jan Goossens zum 60. Geburtstag*. Neumünster: Wachholz, 1990. p. 507-537; Klimaszewska, Zofia. ‘De taal van het verdriet: kanttekeningen bij de Poolse vertaling van *Het verdriet van België*’. *Acta Universitatis Wratislaviensis, Neerlandica wratislaviensis* 8.2 (1995): p. 225-229; Henn, Carola. ‘*Het verdriet van België* vertaald: referentiële verschuivingen’. In: Van Elmbt, François; Hiligsmann, Philippe & Louis Gillet (red.). *Het talig wezen: opstellen aangeboden aan professor dr. Louis Gillet ter gelegenheid van zijn afscheid als hoogleraar aan de Univeristé de Liège*. Luik: L3 - Liège language and literature, 1997. p. 81-91; Jacobs, Herman. ‘Het is altijd iets met u’. op. cit.; De Boe, Esther. *Der Kummer von Flandern versus Der Kummer von Belgien. Een vergelijkende analyse van de vertaalstrategieën met betrekking tot cultuurspecifieke referenties in twee vertalingen van Het Verdriet van België van Hugo Claus*. Masterthesis: Arthesis Hogeschool, 2009; Bergé, Florence. *Een bruid in de morgen – La fiancée du matin: een kritische vertaalanalyse*. Masterthesis: Université Libre de Bruxelles, 1994; Maes, Blandine. *Hugo Claus als ‘Ulieden Spiegel’ en taalvirtuoos*. Masterthesis: Université catholique de Louvain, 2017; Missinne, Lut. ‘Vertalingen’. In: Sanders, Mathijs & Tom Sintobin (red.). *Lezen in verwondering. Veertien leeswijzers bij een roman van Hugo Claus*. Nijmegen: Vantilt, 2014. p. 89-100.

Claus vertaald

Een van de mogelijke redenen waarom er vanuit de Clausstudie weinig diepgaande aandacht uitging naar Claus' werk in (Franse) vertaling – ook al was de ontvangst ervan al van begin jaren vijftig eerder exceptioneel – ligt vermoedelijk in belangrijke mate aan het feit dat het – in tegenstelling tot die andere vertaalcomponent in zijn creatief werk – geen rechtstreeks deel uitmaakt van het creatieve geneseproces van het 'origineel oeuvre'. Daardoor wordt het dus minder vanzelfsprekend in de studie van het oeuvre van de auteur betrokken. Enkel het geval van (openlijke) zelf-vertaling, wanneer de auteur met andere woorden nog het laatste woord lijkt te hebben en het voortgezette tekstgenetische proces als meest gezaghebbende instantie blijft beheersen zonder zijn/haar tekst als het ware 'uit handen' te hebben gegeven zoals bij 'gewone' (niet-zelf)vertaling, lijkt vanzelfsprekender betrokken te worden in de studie van een auteursoeuvre en als inherent deel daarvan te worden beschouwd. Zo neemt Dirk Van Hulle in zijn typologie van het tekstgenetische proces bijvoorbeeld wel 'vertaling' op als onderdeel van de tekstgenese, met name als een vorm van *epigenese* – 'alles wat nog tot de wording van het werk bijdraagt nadat het al in zijn geheel is gepubliceerd'⁷⁸. Niettemin past hij zijn analyse uiteindelijk uitsluitend toe op een geval van zelf-vertaling. Het is echter maar de vraag in welke mate de doorwerking van het geneseproces werkelijk verschilt tussen zelf-vertaling en gewone vertaling, behalve inzake de auctoriële invloed. De lezer houdt bijvoorbeeld mogelijk zelfs geen rekening met dat onderscheid – de lezer die op zijn beurt trouwens opnieuw als een instantie kan worden gezien via dewelke de tekst door middel van receptie en interpretatie weer verder 'doorwerkt' en het geneseproces zich als het ware 'los van de auteur' voortzet. Net als een 'actieve' lectuur toont de transformatief-interpretatieve vertaaldraad de literaire tekst bovendien in haar hoedanigheid van schrijfbaar tekst, *texte scriptible*, maar dan op een nog tastbaardere manier.⁷⁹

De veronachtzaming van de studie van Claus' werk *in vertaling* ligt vermoedelijk dus in belangrijke mate aan het feit dat vertaling lange tijd werd (en vaak nog steeds wordt) gezien als een afgietsel, een secundaire creatie die minder de moeite waard is om bestudeerd te worden dan het origineel aangezien die niet echt deel uitmaakt van het creatieve, auctoriale proces. Deze klassieke, maar nog steeds vaak vanzelfsprekende aandacht voor de auteur – bij uitbreiding dus ook als zelf-vertaler en als vertaler tijdens het creatieve proces – staat bovendien in schril contrast met de positie van de 'gewone'

⁷⁸ Van Hulle, Dirk. *De kladbewaarders*. Nijmegen: Vantilt, 2007. p. 36; p. 187-195.

⁷⁹ Baer, Brian James. 'Translated Literature and the Role of the Reader'. In: Bermann, Sandra & Catherine Porter (red.). *A Companion to Translation Studies*. Chichester: Wiley Blackwell, 2014. p. 333-334.

vertaler. In onze studie willen we dan ook deze vaak onderbelichte personen die nochtans cruciaal waren in de buitenlandse verspreiding van Claus' oeuvre – en vaak ook van de bredere Nederlandstalige of Vlaamse literatuur – onder de aandacht brengen. Daarenboven maken de vertalingen van Claus' werk strikt genomen misschien geen deel uit van de klassieke invulling van het auteursoeuvre, toch zullen we zien dat ook deze buitenlandse wapenfeiten niet alleen zorgden voor de vorming van een (evoluerend en gedifferentieerd) auteursbeeld binnen de francophonie, maar dat deze ontvangst in een van de – zeker in de jaren vijftig nog – belangrijkste (literaire) wereldtalen ook een niet te versmaden terugwerkende consacrerende invloed had op het 'binnenlandse' auteursbeeld en op de zelfpositionering van de auteur. De auteur was bovendien regelmatig actief betrokken in zowel het materiële, contractuele als tekstuele totstandkomings- en transformatieve vertaalproces van de Franse vertalingen – waardoor zelfs vanuit een auteursgericht perspectief de focus op de Franse vertaalgeschiedenis van Claus' werk interessant is.

Toch zijn er ook vanuit de Clausstudie wel enkele weinig omvangrijke en eerder verkennende studies verschenen die op componenten van de receptie en/of vertalingen van Claus in het Frans ingingen, zonder daarbij echter vanuit een vertaalwetenschappelijke benadering te vertrekken. Een van de eerste bijdragen die erop wees dat onder meer de vroege Franse verspreiding van Claus' oeuvre nochtans niet zonder weerklink was en die ook sporadisch ingaat op de Franstalige vertaalbemiddelingen en receptie van de Vlaamse auteur, is het reeds genoemde artikel van Jacques De Decker: 'Un Flamand à Paris: Hugo Claus et la francophonie' (2001). Hij zet hierin niet alleen expliciet Claus' relatie met Frankrijk in de verf, maar geeft ook interessante informatie over de bemiddeling omtrent de totstandkoming van Claus' *Verdriet van België* (1983) in het Frans. Zijn eigen rol blijkt daarin niet onbelangrijk te zijn geweest, noch het actieve engagement van vertaler Alain van Crugten. Maar naast het succesverhaal van *Le Chagrin des Belges* (1985) gaat De Decker dus ook in op Claus' veel vroegere 'aanwezigheid' in het Franse literaire veld. Hij gaat met name in op Claus' 'experimentele' jaren in Parijs, zijn latere relatie met Sylvia Kristel die hem tijdelijk terug naar de lichtstad zou brengen, en de vroege en intense contacten in de Franse literaire wereld die onder meer uit deze verblijven zouden voortvloeien. Ook haalt De Decker het belang aan van de eerste 'bemiddelaars' van Claus' oeuvre in Frankrijk, zoals de sporadische interventie van Jean Raine, die volgens De Decker niettemin 'le mérite du pionnier' verdient⁸⁰, of de langdurige en 'trouwe' bemiddeling van Maddy Buysse. Daarnaast wijst hij op het belang van Claus' latere vertalers-bemiddelaars zoals onder meer Jean Sigrid, Alain van Crugten, Marnix Vincent en hijzelf. Aan de tussenkomst van

⁸⁰ De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 540.

Claus' eerste vrouw, Elly Overzier, in de totstandkoming van de eerste Franse vertaling – zij wordt met name naast Jean Raine als vertaalster genoemd op het voorblad van *La Chasse aux canards* – gaat De Decker echter terloops voorbij, terwijl zijn nadruk op Raines 'pionierspositie' bij nader inzien overdreven blijkt (zie infra). In Wildemeersch' biografisch georiënteerde *Familiealbum* (2015) wordt de onder de radar gebleven en onderschatte positie van Elly Overzier in de totstandkoming van Claus' Franse debuut al enigszins opgehelderd – iets wat wij in ons eerste hoofdstuk met archiefmateriaal en tekstueel bewijs verder zullen uitpluizen en onderbouwen.

Uit De Deckers bijdrage spreekt in elk geval ook het belang van het individuele talent, het engagement en de energie van de vertalers, alsook het feit dat de totstandkoming van Claus 'en français' een collectief proces was, al dan niet bewust gestuurd door verschillende bemiddelaars en hun dikwijls toevallige contacten. Ons onderzoek zal zowel deze persoonlijke en institutionele netwerken als de totstandkomingsprocessen van meerdere Franse Clausvertalingen op een meer systematische, onderbouwde manier naar voren brengen. De Decker weet in zijn artikel vooral treffend te illustreren hoe opmerkelijk 'het geval Claus' was in de Franse receptie en hoe het 'genie' van deze Vlaamse auteur bijna onmiddellijk herkend en erkend werd binnen het francophone veld. De Deckers eigen rechtstreekse betrokkenheid maakt zijn bijdrage des te interessanter, dankzij de persoonlijke ervaringen en *petites histoires* die zijn relaas kleuren, maar blijft daardoor ook een eerder anekdotische en fragmentarische getuigenis. Ten volle in het besef van deze 'grenzen' van zijn artikel verklaart De Decker dan ook '[qu']l faudrait évidemment pousser l'étude plus loin, faire le relevé des articles de presse sur ces différents ouvrages pour mesurer le réel impact qu'ils eurent'.

Op deze 'tekortkoming' gaat Stéphanie Vanasten met haar bijdrage aan het laatste nummer van het jaarboek *Het teken van de ram* direct, hetzij gedeeltelijk, in. Ze beperkt zich in haar artikel "'Appellez-moi empereur". Hugo Claus in het Franse pantheon' (2005) met name tot de Franstalige Clausreceptie van en na *Le Chagrin des Belges* (1985) en gaat niet in op hervertalingen of heruitgaven van vroeger werk die in de nasleep van het *Chagrin*-succes het licht zagen. Het artikel behandelt aan de hand van de recensies uit de Franstalige pers de receptie van *Le Chagrin des Belges* (1985) – waarmee 'de schrijver als het ware tot het collectieve bewustzijn van de Franstalige literaire wereld door[drong]'⁸¹ – en de vertalingen van Claus' romans die na *Le Chagrin* en in zekere zin als een gevolg ervan in het Frans verschenen.⁸² Vanasten put onder meer uit recensies van *Honte* (1987, vertaling van *Schaamte* (1972)), *Une douce destruction* (1988, vertaling van *Een zachte*

⁸¹ Vanasten, Stéphanie. "'Appellez-moi empereur". *op. cit.*, p. 269.

⁸² Zie ook Leleu, Caroline. *Claus of "Le géant des Flandres": onderzoek naar de Franstalige receptie van Hugo Claus na de publicatie van Le Chagrin des Belges (1985)*. Masterthesis : UCLouvain, 2005.

vernietiging (1988)), *L'Espadon* (1989, vertaling van *De zwaardvis* (1989)), *Le Désir* (1990, vertaling van *Het verlangen* (1978)), *Belladonna* (1995, vertaling van *Belladonna* (1994)), *La Rumeur* (1996, vertaling van *De geruchten* (1996)) en *Le Passé décomposé* (2000, vertaling van *Onvoltooid verleden* (1998)). De Franse (her)publicaties van Claus' toneel en poëzie van na 1985 blijven daarbij achterwege – een lacune die ze in haar artikel 'Quand le théâtre (n') affiche (pas) complet: donner Hugo Claus à lire en français' (2006) wat betreft het toneelwerk na 1985 deels opvult.⁸³ Vanasten nuanceert in haar artikel uit 2005 Claus' 'position d'exception' als zeldzame Vlaming die een dergelijke positieve respons in het Frans teweegbracht en vestigt meermaals de aandacht op Claus' veelzijdige en ongrijpbare persoonlijkheid, die hij handig wist uit te spelen om aan de verwachtingen van de Franse pers en kritiek te voldoen of om die net te overtreffen en te verrassen. Naast de zogenaamde literaire kwaliteiten van zijn werk en zijn mediagenieke persoonlijkheid zou volgens Vanasten ook de gunstige 'conjunctuur' van de Nederlandse literatuur in het Franse literaire veld vanaf de jaren tachtig het buitensporige succes van *Le Chagrin des Belges* mee verklaren. Daarnaast beklemtoont ze ook de vernieuwde en toegenomen 'officiële erkenning' die Claus in de nasleep van *Le Chagrin des Belges* kreeg. In 1986 ontving hij zo – samen met zijn vertaler Alain van Crugten – de 'Prix de la littérature traduite' op het boekenfestival van Nantes, in 1989 kreeg Claus de vijfendertigste 'Grand Prix de l'humour noir Xavier Fonnereau' voor *L'Espadon* en voor de verhalenbundel *L'Amour du prochain* en in 2002 werd hij nog bekroond met de 'Prix de Consécration Herman Cloosson' voor zijn verzameld werk. In onze studie zullen we laten zien dat deze hernieuwde aandacht en erkenning bovendien ook een belangrijke invloed hadden op hervertalingen en heruitgaven van werk uit de vroegere periode. Ook al gaat Vanasten daar zoals gezegd niet op in, toch stelt ze meerdere pertinente onderzoeksvragen met betrekking tot de werkelijke impact van *Le Chagrin des Belges*, de invloed die de ontvangst van die roman had op de rest van Claus' vroeger én later oeuvre en het beeld dat er van Claus is ontstaan in de Franse receptie. Hierbij merkt Vanasten echter, net als De Decker, op dat alvorens die vragen beantwoord kunnen worden het receptiemateriaal systematischer zou moeten worden verzameld – iets wat bemoeilijkt wordt door het gebrek aan voorstudies die op dit onderwerp ingaan.

Vanastens artikel illustreert ten slotte dat de Franse beeldvorming rond Claus na *Le Chagrin des Belges* voornamelijk beïnvloed blijkt te zijn door het exotisme van Claus' Vlaanderen – zo dichtbij en toch zo mysterieus in de ogen van de gemiddelde Franse

⁸³ Vanasten, Stéphanie. 'Quand le théâtre (n') affiche (pas) complet: donner Hugo Claus à lire en français'. *Septentrion* 35.3 (2006): p. 3-12.

recensent: ‘le folklore flamand se vend comme des petits pains’.⁸⁴ Het feit dat Claus voortdurend wordt gekoppeld aan zijn ‘pays flamand’ en het ijkpunt *Le Chagrin des Belges*, weerhoudt de Franse kritiek er echter niet van zijn schrijverschap tegelijkertijd een internationaal karakter toe te schrijven. Niettemin leidt de stereotypering en de nadruk op het exotisme van Claus’ ‘Vlaams’ werk volgens Vanasten ook vaak tot een zeker reductionisme en essentialisme: zelden wordt er ingegaan op de symbolische en cryptische lagen van Claus’ schriftuur, noch op de dieper gewortelde intertekstuele draagwijdte van zijn werk en vaak worden identitaire categorieën zoals ‘Vlaams’, ‘Nederlands’ en ‘Belgisch’ met weinig precisie of kennis van zaken aangewend. Vanastens artikel schetst op die manier enkele niet te negeren tendensen in de Franse Clausreceptie maar het bestek van haar bijdrage laat niet toe de aangekaarte interessante onderzoekspistes gedetailleerd uit te diepen. Haar artikel spoort echter (impliciet) aan om deze verschillende aspecten van Claus’ beeldvorming binnen de francofonie grondiger onder de loep te nemen. Hierbij nodigt het belang van Claus’ cultuurgebonden taal bovendien uit tot een meer tekstgerichte en vertaalwetenschappelijke benadering: als de Franse kritiek zo vol was van Claus’ Vlaamsheid en ‘sociolect’⁸⁵, hoe werden die zaken dan concreet weergegeven in de vertalingen?

Een andere, uiterst interessante bijdrage is Georges Wildemeersch’ artikel over ‘Henri Vandepottes brieven aan Hugo Claus’ (2007). Deze bijdrage gaat niet zozeer in op Claus’ Franstalige receptie, maar zet toch ook de exceptionele verhouding van Claus met het Franstalige veld in de verf alsook het belang om de ontstaansgeschiedenis van de vroegste Franse vertalingen van Claus’ werk en de (zelf-)bemiddeling daaromtrent te bestuderen. Ook al is er in dit artikel opnieuw geen sprake van een vertaalwetenschappelijk kader, toch komt duidelijk het belang van ‘bemiddelaars’ en persoonlijke netwerken in de totstandkoming van de eerste Franse vertaling van Claus’ werk aan bod. Bovendien kan het rijkelijke en tot dan toe onbekende archiefmateriaal dat Wildemeersch in dit artikel naar buiten brengt en kadert aan de hand van zijn diepgaande kennis van Claus’ biografie en oeuvre de aanzet vormen voor een meer sociobiografisch-vertaalkundige benadering. Een dergelijke benadering zullen we in het eerste hoofdstuk van ons onderzoek uitwerken door aanvullend archiefmateriaal aan te dragen, gecombineerd met de analyse van enkele tekstuele aspecten van de vertaling.

Wildemeersch baseert de bevindingen uit zijn artikel trouwens in belangrijke mate op archiefmateriaal en meer bepaald briefwisselingen. Deze aandacht voor archiefmateriaal nam de laatste jaren sterk toe binnen de Clausstudie als gevolg van de

⁸⁴ Geciteerd naar Vanasten, Stéphanie. “‘Appelez-moi empereur’”. *op. cit.*, p. 271.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 270.

reeds aangehaalde minder louter ergocentrisch georiënteerde onderzoekstendensen, maar vooral dankzij de openstelling en ontsluiting van het omvangrijke Clausarchief in het Letterenhuis in 2015. Tegen deze achtergrond zagen dan ook meerdere archiefstudies – en dankzij het overvloedige manuscriptmateriaal ook tekstgenetische studies – het licht. Zo verscheen er onder meer een vernieuwde teksteditie van *De verwondering*, Claus' experimentele roman uit de vroege jaren zestig.⁸⁶ Ook in onze eigen studie zal archiefmateriaal een centrale plaats vervullen om zowel het tekstgenetische ontstaansproces van de vertalingen in de mate van het mogelijke uit te stippelen als om de netwerken en bemiddelingsprocessen in kaart te brengen. Zoals we in onze methodologische inleiding zullen illustreren, zullen we bij gebrek aan bewaard manuscriptmateriaal van de vertalingen echter ook gebruik maken van omringende 'epiteksten' om het vertaalproces in kaart te brengen.

Naast de enkele summiere bijdragen van Clauskenners De Decker, Vanasten en Wildemeersch die tot op zekere hoogte ingaan op het onderzoek van 'Claus in het Frans' vallen er ook nog een aantal Franstalige publicaties te vermelden die zich op Claus' werk concentreerden. In 2009 wijdde *Nord': Revue de critique et de création littéraires du Nord/Pas-de-Calais* voor het eerst een volledig Franstalig themanummer aan Claus, waarin echter niet zozeer een kritische reflectie over de receptie of totstandkoming van Claus' werk in Franse vertaling centraal staat, maar eerder de wens om enkele aspecten van het Clausonderzoek ook in het Frans beschikbaar te maken en de smaak voor Claus' oeuvre binnen de francophonie (weer) aan te wakkeren. Meerdere bijdragen aan het nummer zijn dan ook Franse vertalingen van artikels van Nederlandstalige Clausonderzoekers. In 2013 bracht ook *Études Germaniques* een speciaal nummer omtrent Hugo Claus uit, dat gastredactrice Stéphanie Vanasten in haar introductie expliciet als een vervolg op die eerdere *Nord'*-publicatie aankondigt om de aandacht voor Claus' werk ook op academisch gebied in het Frans verder aan te wakkeren en meer literatuurwetenschappelijk materiaal beschikbaar te maken. Ook deze publicatie bevat meerdere Franstalige artikels van belangrijke Clausonderzoekers over diverse aspecten van Claus' schrijverschap en loodst op die manier het Clausonderzoek als het ware het Franstalige academische veld binnen. Deze uitgave bevat ook de reeds aangehaalde

⁸⁶ Van Hulle, Dirk. 'Claus et la narratologie exogénétique. La cognition externe (*extended mind*) et les notes de lecture autour du *Chagrin des Belges*'. *Études Germaniques* 68.1 (2013): p. 93-110; ID. (red.). 'Het Claus-archief'. Themanummer, *Spiegel der Letteren* 2 (2016); Bel, Jaqueline; Robert, Jan & Johan Vanhecke (red.). 'Omtrent Hugo Claus'. Themanummer, *Zacht Lawijd: Literair-historisch tijdschrift* 17.1 (2018); Claus, Hugo. *De verwondering*. (ed. Absillis, Kevin & Wendy Lemmens). Amsterdam: De Bezige Bij, 2018. Ook het doctoraat van Wendy Lemmens baseerde zich in zijn stilistische analyse onder meer op eerdere manuscriptversies om de evolutie in het registergebruik van de auteur in kaart te brengen: Lemmens, Wendy. *Ik schrijf een eigen Claus-taal. Het Vlaams van Hugo Claus stilistisch verkend*. Doctoraatsthesis: Universiteit Antwerpen, 2019.

bibliografie van de gepubliceerde Franse vertalingen van Claus' werk, waar we hierboven reeds naar verwezen, opgesteld en ingeleid door Vanasten en Vandevoorde. Het bestaan van een dergelijke bibliografische lijst in het Frans is reeds een eerste belangrijke stap in het vertaal- en receptieonderzoek van een auteurswerk in een andere taal. We hebben dan ook alle reden om deze 'wegbereiders' van het Clausonderzoek in het Frans dankbaar te zijn aangezien de ondergeschikte status van vertalingen in de traditionele literatuurgeschiedenis en de daarmee verbonden onvolledigheid of afwezigheid van bibliografieën van vertalingen vertaalonderzoek vaak flink bemoeilijken en meer kwantitatief-institutioneel georiënteerd receptieonderzoek zelfs grotendeels onmogelijk maken.⁸⁷

Net zoals de bladen *Nord* en *Études Germaniques* waarin Germaanse en 'noordelijke' letteren centraal staan, droeg ook het meer vulgariserende blad *Septentrion* (het Franstalige broertje van *Ons Erfdeel*)⁸⁸ – dat aandacht besteedt aan het Vlaamse en Nederlandse maatschappelijke en culturele leven, evenals de relaties tussen de Franstalige en Nederlandstalige wereld – reeds sinds de jaren zeventig op bescheiden wijze bij tot de verspreiding, promotie en bemiddeling van Hugo Claus' oeuvre binnen de francophonie. Zo was de enige primaire literatuur in het allereerste *Septentrion*-nummer ooit (1972) een reeks poëzievertalingen van Claus' werk.⁸⁹ Naast Franse vertalingen van Claus' werk publiceerde het blad door de jaren heen allerhande secundaire literatuur die handelt over Claus' werk en soms ook over de vertalingen in het bijzonder.⁹⁰ Daarnaast besteedde *Septentrion* ook reeds meermaals aandacht aan Claus' Franstalige vertalers-bemiddelaars, onder andere door hen zelf aan het woord te laten over hun eigen vertaalwerk of over dat van andere (Claus)vertalers.⁹¹ Natuurlijk focussen tijdschriften als *Septentrion*, *Études Germaniques* of *Nord* in het algemeen niet in de eerste plaats op Claus, maar op de gehele Noordelijke/Germaanse en als onderdeel daarvan Nederlandse literatuur, binnen en buiten haar grenzen, en dan voornamelijk met betrekking tot de francophonie. In die trant kunnen ook meer algemene studies die op de connecties tussen de Nederlandse en Franse literatuur en cultuur focussen interessante inzichten opleveren voor ons onderzoek naar de genese, verspreiding en

⁸⁷ Zie Boulogne, Pieter. *Het temmen van de Scyth: de vroege Nederlandse receptie van F.M. Dostoevskij*. Amsterdam: Pegasus, 2011. p. 9.

⁸⁸ *Ons Erfdeel* is onlangs herdoopt tot *De Lage Landen*.

⁸⁹ Zie Smeyers, Elies. 'Een gedicht belicht: Over Hugo Claus, "La mère"'. *Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren* (2019), online publicatie. https://www.dbnl.org/gedichtbelicht/index.php?l=2019&gedicht=201905_smey007mere01 (Laatst geraadpleegd 16 mei 2019).

⁹⁰ Zie o.m. supra: Vanasten, Stéphanie. 'Quand le théâtre (n') affiche (pas) complet'. *op. cit.*

⁹¹ Vincent, Marnix. 'Maddy Buysse: de la musique avant toute chose (Hommage à une traductrice)'. *Septentrion* 3 (1994): p. 19-23; Van Crugten, Alain. 'Le chagrin des francophones'. *op. cit.*

receptie van 'l'oeuvre clausienne' binnen het Franstalige veld als onderdeel van de Nederlandstalige-Vlaamse literatuur.

Een transnationaal kader: export van een kleine literatuur

Het spreekt voor zich dat we tegen deze achtergrond het nationale, eentalige kader van de klassieke literatuurstudie en -geschiedschrijving achterwege laten. In de neerlandistiek is het – zeker in de laatste decennia – op zich niet nieuw om buiten de grenzen van het Nederlandse taalgebied te kijken en zowel de vanzelfsprekendheid van een monolinguaal als een nationaal kader in vraag te stellen door aan te sporen om de Nederlandstalige literatuur te onderzoeken in een internationaler verband: want '[d]oor uit te zoomen, zien we [...] meer'.⁹² Dirk De Geest wees er daarbij bovendien op dat de klassieke literaire geschiedschrijving weinig rekening houdt met vertalingen 'tenzij ze door een belangrijke auteur zijn gemaakt met aanwijsbare repercussies voor zijn eigen werk'.⁹³ Wanneer er naar het buitenland wordt gekeken, bestaat in de neerlandistiek echter vaak de reflex om vooral na te gaan hoe de buitenlandse productie van grote, centrale of dominante taalgebieden de eigen 'kleine' literatuur heeft beïnvloed. Vergelijkbaar met de focus op Claus als vertaler (van voornamelijk belangrijk internationaal erkend werk uit de canon van de wereldliteratuur) ligt de nadruk hierbij dus in de eerste plaats op vertalingen in het Nederlands in plaats van uit het Nederlands. Bijdragen als het themanummer van *Nederlandse Letterkunde: Het buitenland bekeken* (2006), Ton van Kalmthouts artikel 'Vreemde Nederlandse literatuur' (2009) of het themanummer van *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde: Receptie naar behoefte. Buitenlandse literatuur in Vlaanderen en Nederland* (2012) zijn voorbeelden van deze focus op import vanuit andere taalgebieden.⁹⁴ Eveneens in de recentelijk verschenen bundel

⁹² Buelens, Geert. 'Drie manieren om naar internationalisering te kijken. Over de studie van de moderne Nederlandse literatuur in Europees verband'. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 125.1 (2009): p. 118. Zie voor een pleidooi voor een internationaal ingestelde perspectiefferuiming in de neerlandistiek ook o.m. De Geest, Dirk & Pieter Verstraeten. *op. cit.*; Joosten, Jos & Thomas Vaessens. 'Problemen en perspectieven van de modern-letterkundige neerlandistiek'. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 120.1 (2004): p. 340-355.

⁹³ De Geest, Dirk. 'Naar een 'internationale' geschiedenis van de Nederlandse literatuur?' In: Kalla, Barbara Irena & Bożena Czarnecka (red.). *Neerlandistische ontmoetingen. Treppunt Wrocław*. Wrocław: ATUT, 2008. p. 29.

⁹⁴ Andringa, Els; Levie, Sophie & Mathijs Sanders. 'Het buitenland bekeken: Vijf internationale auteurs door Nederlandse ogen (1900-2000)'. In: Andringa, Els et al. (red.). 'Het buitenland bekeken'. Themanummer, *Nederlandse Letterkunde* 11.3 (2006): p. 197-210; Van Kalmthout, Ton. 'Vreemde Nederlandse literatuur'. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 125.1 (2009): p. 161-165; Oosterholt, Jan et al. (red.). 'Receptie naar behoefte. Buitenlandse literatuur in Vlaanderen en Nederland'. Themanummer, *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 3/4.128 (2012).

Litteraire bruggenbouwers tussen Nederland en Frankrijk: receptie, vertaling en cultuuroverdracht sinds de Middeleeuwen (2017) – die door zijn geografische afbakening in zekere mate aansluit bij onze eigen focus op relaties tussen een Nederlandstalig auteur en het Franse taalgebied – ligt het zwaartepunt ondanks de titel (die een zekere mate van wederzijdsheid suggereert) echter duidelijk bij de buitenlandse invloed op het Nederlandse taalgebied en dan vooral op Nederland, terwijl de bijdragen die aandacht besteden aan vertalingen uit het Nederlands binnen deze bundel sterk in de minderheid zijn.

Deze aandacht voor import en beïnvloeding van buitenaf is op zich niet onlogisch, gezien het profiel van de Nederlandstalige literatuur als een ‘klein taalgebied’ dat ‘veel meer literatuur [importeert] dan het exporteert’ en ‘veel meer naar Frankrijk keek dan andersom’.⁹⁵ Maar tegelijk wordt er in de introductie van *Litteraire bruggenbouwers* wel degelijk ook gewezen op het feit dat het voor Nederlandstalige auteurs ook lange tijd van groot belang was om in een taal als het Frans (en vandaag steeds meer het Engels) te worden vertaald – en dus te worden ‘geëxporteerd’:

De relatief geringe uitstraling van onze literatuur verklaart waarom het de ultieme droom van veel Nederlandse schrijvers is geweest om naam te maken in het Franse taalgebied, aangezien dit de poort vormde tot erkenning in de rest van de wereld.⁹⁶

Dat Claus hier ook als een van de weinigen daadwerkelijk in slaagde illustreert eens te meer de uitzonderlijkheid van onze *case* en doet de vraag rijzen welke ‘conditions et obstacles’⁹⁷ zijn werk heeft moeten ‘overbruggen’ om het Franse cultuurgebied te betreden – iets waaraan we in onze studie de nodige aandacht willen besteden.

Daarnaast zijn er echter ook een heleboel recente studies die in hun pleidooi voor internationalisering van de neerlandistiek en een meer taalgrensoverschrijdende aanpak evenredige aandacht hebben voor de manier waarop Nederlandstalige literaire werken in het buitenland (in vertaling) verspreid raakten, circuleerden en functioneerden. Onder meer bij de bovengenoemde bijdragen van De Geest, Verstraeten, Joosten, Vaessens en Buelens is dat grotendeels het geval. Buelens vermeldt zelfs expliciet de discipline van ‘Translation Studies’ als een voorbeeld van een

⁹⁵ Zie Koffeman, Maaïke; Montoya, Alicia C. & Marc Smeets (red.). *Litteraire bruggenbouwers tussen Nederland en Frankrijk: Receptie, vertaling en cultuuroverdracht sinds de Middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. p. 13-14, 22.

⁹⁶ *Ibid.* p. 19.

⁹⁷ Sapiro, Gisèle (red.). *Traduire la littérature et les sciences humaines : conditions et obstacles*. Parijs: Ministère de la culture et de la communication. Secrétariat général. Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), 2012.

mogelijke (interdisciplinaire) uitbreiding die de neerlandistiek in een internationalere richting zou kunnen oriënteren.⁹⁸ Bijdragen die uitdrukkelijk door de praktijk en studie van het vertalen waren beïnvloed en die op de 'export' van Nederlandstalige literatuur in het Franse taalgebied ingingen, zagen al in de jaren tachtig het licht met bijvoorbeeld Philippe Nobles 'La littérature néerlandaise en France aujourd'hui' (1986) of Janssens en Van Noesels *De Nederlandse literatuur in Franse vertaling/La littérature néerlandaise en traduction française* (1986) – om enkele vroege voorbeelden te noemen.⁹⁹ Een recentere bundel als *Object: Nederlandse literatuur in het buitenland. Methode: onbekend. Vormen van onderzoek naar de receptie van literatuur uit het Nederlandse taalgebied* (2006),¹⁰⁰ onder redactie van Petra Broomans, illustreert eveneens hoe de neerlandistiek interesse toont voor hoe haar literatuur buiten haar eigen grenzen circuleert. Toch suggereert deze laatste titel ook dat dergelijk onderzoek nog in de kinderschoenen staat en nog vaak weinig systematisch is, maar eerder een amalgaam van mogelijke benaderingen. Bundels als *Ieder zijn eigen Arnon Grunberg: vertaling, promotie en receptie in Italië, Spanje, Catalonië, Portugal en Roemenië* (2012), *De aarde heeft kamers genoeg: hoe vertalers omgaan met culturele identiteit in het werk van Erwin Mortier* (2009) of bijvoorbeeld het doctoraatsonderzoek van Sara Verbeeck (2013) over de vertalingen van Louis Paul Boons werk in het Frans illustreren dan weer dat ook een meer auteursgerichte aanpak – al dan niet betrokken op meerdere 'vertalende' culturen – interessante resultaten kan opleveren. Dergelijke casestudies kunnen er door middel van vergelijking (tussen verschillende ontvangende doelculturen of tussen verschillende vertaalde auteurs) bovendien toe bijdragen op termijn een vollediger beeld te vormen van de verschillende, al dan niet persoonsgebonden, cultuurgebonden of historische parameters die bijdroegen tot het succes of de mislukking van de internationale verspreiding van vertaald Nederlandstalig werk in het buitenland. Ook de recente nummers acht, negen en tien van de *Lage Landen Studies*-reeks tonen aan dat meer systematische export- en vertaalgerichte benaderingen stilaan aan belang winnen binnen de neerlandistiek.¹⁰¹ Transnationale projecten als 'The Circulation of Dutch

⁹⁸ Buelens, Geert. 'Drie manieren om naar internationalisering te kijken'. *op. cit.*, p. 118.

⁹⁹ Noble, Philippe. 'La littérature néerlandaise en France aujourd'hui.' *Septentrion* 15.1 (1986): p. 4-11; Janssens, Ans & Marion van Noesel. *De Nederlandse literatuur in Franse vertaling / La littérature néerlandaise en traduction française*. Utrecht: Rijksuniversiteit Utrecht. Frans en Occitaans Instituut, 1986.

¹⁰⁰ Broomans, Petra; Linn, Stella; Vogel, Marianne; Van Voorst, Sandra & Anders Bay (red.). *Object: Nederlandse literatuur in het buitenland. Methode: onbekend. Vormen van onderzoek naar de receptie van literatuur uit het Nederlandse taalgebied*. Groningen: Barkhuis, 2006.

¹⁰¹ Ross, Dorothes; Pos, Arie & Marleen Mertens (red.). *Lage Landen Studies 3: Ieder zijn eigen Arnon Grunberg: vertaling, promotie en receptie in Italië, Spanje, Catalonië, Portugal en Roemenië*. Gent: Academia press, 2012; Hinderdael, Michaël; Jookan, Lieve & Heili Verstraete (red.). *De aarde heeft kamers genoeg: hoe vertalers omgaan met culturele identiteit in het werk van Erwin Mortier*. Antwerpen: Garant, 2009; Verbeeck, Sara. *Exotisme de la porte*

Literature' (CODL) en de publicaties en gevolgprojecten die daaruit voortvloeien, zijn eveneens tekenend voor deze perspectiefverandering en -verruiming binnen de letterkundige neerlandistiek.¹⁰² Verhelderend zijn in dit kader eveneens meer sociologisch-kwantitatieve of institutioneel gerichte studies over respectievelijk de vertaalstromen tussen en binnen (vaak perifere en centrale) literaturen of het buitenlands beleid van zowel het Franse literaire uitgeversveld als van instituties zoals De Stichting voor Vertalingen en het latere Nederlands Letterenfonds of Vlaams Fonds voor de Letteren dat tegenwoordig de naam Literatuur Vlaanderen draagt.¹⁰³

In hun programmatisch artikel waarschuwen De Geest en Verstraeten echter dat 'de specificiteit van nationale en lokale tradities teloor [dreigt] te gaan in een logica van verregaande globalisering' en 'pleiten [ze daarom] voor een benadering die het transnationale karakter van literatuur en cultuur nadrukkelijk verbindt met een lokaal

d'à côté. Culturele bemiddeling in de Franse vertalingen van Louis Paul Boon. Doctoraatsthesis: Universiteit Antwerpen, 2013; Van Coillie, Jan & Irena Barbara Kalla (red.). *Lage Landen studies 8: Minoes, Mini, Minu en andere katse streken. De internationale receptie van Annie M.G. Schmidts Minoes*. Gent: Academia Press, 2017; Schyns, Désirée & Philippe Noble (red.). *Lage Landen studies 9: Denken over poëzie en vertalen. De dichter Cees Nooteboom in vertaling*. Gent: Academia Press, 2018; Grave, Jaap & Lut Missinne (red.). *Lage Landen Studies 10: Tussen twee stoelen, tussen twee vuren. Nederlandse literatuur op weg naar de buitenlandse lezer*. Gent: Academia Press, 2018.

¹⁰² Zie o.m. Brems, Elke; Réthelyi, Orsolya & Ton van Kalmthout (red.). *Doing Double Dutch: The International Circulation of Literature from the Low Countries*. Leuven: Leuven University Press, 2017 en de website 'CODL: The Circulation of Dutch Literature'. *The Circulation of Dutch Literature*, online. <http://www.codl.nl/> (Laatst geraadpleegd op 12 augustus 2019), waar zowel het 'Circulation of Dutch Literature'-project alsook de daaraan verbonden projecten 'Boek to book', 'Eastbound' en 'Beatrijs Internationaal' voorgesteld worden.

¹⁰³ Heilbron, Johan. 'L'évolution des échanges culturels entre la France et les Pays-Bas: le cas des traductions'. In: Sapiro, Gisèle & Johan Heilbron (red.). *La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux: circulation des livres de littérature et de sciences sociales et évolution de la place de la France sur le marché mondial de l'édition de 1980 à 2004*. Paris: Centre de sociologie européenne, 2007. p. 133-154; Heilbron, Johan & Nicky Van Es. 'In de wereldrepubliek der letteren'. In: Bevers, Ton; Colenbrander, Bernard; Heilbron, Johan & Nico Wilterdink (red.). *Nederlandse Kunst in de Wereld 1980-2013*. Nijmegen: Vantilt, 2015. p. 20-54; Heilbron, Johan & Marjolijn Voogel. 'Comment faire découvrir une littérature inconnue ? Les traductions du néerlandais en France'. In: Sapiro, Gisèle (red.). *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*. Parijs: Ministère de la culture et de la communication. Secrétariat général. Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), 2012. p. 233-247; Heilbron, Johan & Nicky Van Es. 'Fiction from the Periphery: How Dutch Writers Enter the Field of English-Language Literature'. *Cultural Sociology* 9.3 (2015): p. 296-319; Andringa, Kim. 'Importeurs en exporteurs van literatuur: de Nederlandse letteren in Frankrijk'. *Internationale Neerlandistiek* 50.2 (2012): p. 129-142; Van Voorst, Sandra. "'Het goede literaire [sic] werk uit Nederland.'" De *Bibliotheca Neerlandica* en het vertaalbeleid van de Stichting voor Vertalingen 1954-1966'. *Internationale Neerlandistiek* 51.1 (2013): p. 29-44; Valken, Maarten. 'De vertaling van Nederlandstalige literaire non-fictie in Frankrijk: een momentopname'. *Nederlands Letterenfonds* (2012), online publicatie. <http://www.letterenfonds.nl/nl/essay/28/de-vertaling-van-nederlandstalige-literaire-non-fictie-in-frankrijk> (Laatst geraadpleegd op 12 december 2016); Mc Martin, Jack. *Boek to Book: Flanders in the Transnational Literary Field*. Doctoraatsthesis: KULeuven, 2019.

en internationaal perspectief'. Op die manier kan er rekening gehouden worden met 'de veronderstelling uit de systeemtheorie dat ieder systeem zijn eigen omgeving, en bij uitbreiding zijn wereldbeeld, ontwerpt. De 'wereld' is geen objectief gegeven, maar iets dat vanuit elk specifiek perspectief anders wordt benaderd en zelfs gedefinieerd'.¹⁰⁴ Zoals we in meerdere gevallen zullen zien lokken transculturele vertaalprocessen, of breder gezegd, 'culturele transfer'-processen inderdaad soms sterk uiteenlopende reacties uit, al naar gelang de specifieke lokale, regionale en nationale dynamieken waarbinnen ze functioneren en ge(her)interpreteerd worden. Op een soortgelijke manier pleit ook Geert Buelens voor een benadering die monolinguale of monoculturele kaders overstijgt, maar de nationale constellaties daarom niet per se verwerpt of negeert.¹⁰⁵ Want staatkundige grenzen hoeven niet noodzakelijk te functioneren binnen de fictie van de homogene natiestaat: ze kunnen evengoed gehanteerd worden om een geografische, heterogene ruimte van (intense) interactie en culturele transfers af te bakenen zonder daarbij echter ook externe internationale wisselwerkingen te ontkennen. In het bijzonder met betrekking tot ons corpus en de betrokken taal- en cultuurgebieden is het met name belangrijk om de sterke connecties en wisselwerkingen tussen lokale, nationale en internationale niveaus niet over het hoofd te zien en om tegelijk de talige, noch de culturele, noch de nationale afbakeningen waar we mee te maken krijgen een absoluut of ondoordringbaar karakter toe te kennen of de 'entiteiten' die ze afbakenen als homogeen en eenduidig op te vatten. Zo vervulde Vlaanderen – zoals bijvoorbeeld ook in *Littéraire bruggenbouwers* (2017) meermaals wordt aangehaald¹⁰⁶ – vaak de functie van een soort 'tussengebied' in de interacties tussen Nederland en Frankrijk. Dit was een logisch gevolg van zowel de geografische nabijheid als van de historisch-politieke en culturele connecties die Vlaanderen en bij uitbreiding België had met zowel Nederland als Frankrijk, en bijgevolg ook met zowel de Nederlandse als Franse taal en cultuur. Het Nederlandse taal- en cultuurgebied is dus duidelijk heterogeen. Ook de francofonie is zo een verzameling van heel wat verschillende entiteiten, waaronder ook Franstalig België dat ondanks de grote nabijheid van het Parijse centrum met zijn brede invloedssfeer er toch ook in belangrijke mate op cultureel, ideologisch en zelfs talig vlak van verschilt. Daarnaast is

¹⁰⁴ De Geest, Dirk & Pieter Verstraeten. *op. cit.*, p. 78-79.

¹⁰⁵ Buelens, Geert. 'Gotspe of godsgeschenk? Enkele notities over de zin en onzin van een Belgische literatuurgeschiedenis'. In: Sergier, Matthieu & Stéphanie Vanasten (red.). *Littéraire belgitude littéraire. Bruggen en beelden. Vues du Nord*. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, 2011. p. 67-80.

¹⁰⁶ Zie Koffeman, Maaïke et al. (red.). *op. cit.*, p. 11, 295 e.v.

er nog de meertalige en multiculturele intra-Belgische¹⁰⁷ dynamiek die over taalgrenzen heen beweegt in een atypische nationale constellatie die niet geheel binnen de karakteristieke kenmerken van de natiestaat valt, maar eigen, alternatieve discoursen ontwikkelde om daar een antwoord op te bieden. Zoals we zullen zien, evolueerden die discoursen met de politieke en culturele verschuivingen binnen het land en verschilden ze afhankelijk van het perspectief van degene die deze discoursen hanteerde of de geadresseerden. Cultureel-imagologische en identitaire constructies zoals die van 'le Mythe Nordique', 'l'âme belge' en 'la belgitude' zullen tegen deze achtergrond in ons onderzoek de revue passeren.¹⁰⁸

Over de negentiende-eeuwse en vroege twintigste-eeuwse Vlaamse literatuur in Franse vertaling verscheen ook al aardig wat onderzoek. Zo werden internationale Vlaamse-Belgische-Franse relaties reeds gedeeltelijk blootgelegd, alsook intra-nationale Vlaamse-Franstalige relaties binnen België voor- en tijdens het interbellum, en de imagologische en ideologische implicaties ervan.¹⁰⁹ Voor de periode na de tweede wereldoorlog is er echter veel minder onderzoek verricht naar de intra-Belgische literaire dynamieken. Met de toenemende federalisering en communautaire scheidingen binnen België sinds het vastleggen van de taalgrens in 1962 – waardoor de

¹⁰⁷ Wij focussen hierbij op de relaties tussen de twee grootste taal- en cultuurgemeenschappen van België, met name de Nederlandstalige en de Franstalige. De Duitstalige gemeenschap blijft in onze studie buiten beschouwing alsook de multiculturele realiteit van wereldsteden als Brussel, Antwerpen etc.

¹⁰⁸ Zie o.m. Denis, Benoît & Jean-Marie Klinkenberg. *La littérature belge: précis d'histoire sociale*. Brussel: Labor, 2005; Meylaerts, Reine. 'La traduction dans la culture multilingue. À la recherche des sources, des cibles et des territoires'. *Target* 16.2 (2004): 289-317; ID. 'La construction d'une identité littéraire dans la Belgique de l'entre-deux-guerres'. *Textyles* 15 (1999): p. 17-32; De Geest, Dirk & Reine Meylaerts (red.). *Littératures en Belgique/Literaturen in België. Diversités culturelles et dynamiques littéraires/Culturele diversiteit en literaire dynamiek*. Brussels: PIE-Peter Lang, 2004; Sergier, Matthieu & Stéphanie Vanasten (red.). *Littéraire belgitude littéraire. Bruggen en beelden. Vues du Nord*. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, 2011.

¹⁰⁹ Zie o.m. Meylaerts, Reine. 'La traduction dans la culture multilingue'. *op. cit.*; ID. 'Literary Heteroglossia in translation: When the language of translation is the locus of ideological struggle'. In: Duarte, João Ferreira; Rosa, Alexandra Assis & Teresa Seruya (red.). *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. Amsterdam: John Benjamins, 2006. p. 85-98; ID. 'Identité « propre » ou identité « empruntée » des littératures mineures? Hétérolinguisme dans la traduction littéraire intrabelge'. *Alternative Francophone* 1.1 (2008): p. 29-45; ID. 'Habitus and self-image of native literary author-translators in diglossic societies'. *Translation and Interpreting Studies* 5.1 (2010): p. 1-19; D'hulst, Lieven. 'Over de negentiende-eeuwse Belgische en Franse vertalingen van Consciencies verhalend proza'. *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 123.2-3 (2013): p. 249-272; D'hulst, Lieven; Gonne, Maud; Lobbes, Tessa; Meylaerts, Reine & Tom Verschaffel. 'Towards a multipolar model of cultural mediators within multicultural spaces. Cultural mediators in Belgium (1830-1945)'. *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis/Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 92.4 (2014): p. 1255-1275; D'hulst, Lieven; Bourguignon, Marie; Lemmens, Koen; Nouws, Bieke; Van Gerwen, Heleen & Reine Meylaerts. 'Les politiques en matière de traduction en Belgique de 1830 à 1914'. In: Lane-Mercier, Gillian; Merkle, Denise & Jane Koustas (red.). *Plurilinguisme et pluriculturalisme. Des modèles officiels dans le monde*. Montreal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2016. p. 13-27.

interacties tussen de verschillende Belgische cultuur- en taalgebieden werden bemoeilijkt en afnamen –, blijkt ook de literair-wetenschappelijke aandacht voor de intra-nationale literaire relaties naar de achtergrond te zijn verdwenen. Door die doorgedreven scheiding werd de uitwisseling tussen de Nederlandstalige en Franstalige literatuur en cultuur in België inderdaad bemoeilijkt, maar toch wil dit niet zeggen dat de communautaire opsplitsingen een definitief einde maakten aan intra-Belgische dynamieken. Onze studie wil naast de internationale Frans-Vlaamse en Frans-Belgische relaties, juist ook wél die latere intra-nationale Belgische dynamieken belichten, zonder daarbij te vergeten dat ook die ‘interne’ dynamieken ook weer interageren met en zich positioneren tegenover de internationale, externe verhoudingen. De verzamelbundel van De Geest en Meylaerts ‘*Littératures en Belgique/Literaturen in België*’ (2004) is tegen deze achtergrond een van de weinige werken die aanzetten tot de studie van de ‘literaturen in België’ vanuit een multiculturele en plurilinguistische invalshoek en waarin in enkele bijdragen ook latere periodes dan de tweede wereldoorlog aan bod komen. Niettemin merken De Geest en Meylaerts wel op dat er nog veel werk aan de winkel is en dat ‘l’histoire [littéraire] de la Belgique plurilingue et pluriculturelle dans une perspective comparative de type systémique multipolaire, complexe et dynamique reste à écrire’.¹¹⁰ Met onze studie van de Franse literaire vertalingen van Claus’ werk, die vaak in Parijs werden gepubliceerd, maar via Franstalig-Belgische vertalers en bemiddelaars passeerden en die – wanneer het om toneel ging – ook vaak eerst een Franstalig-Belgische opvoeringsgeschiedenis kenden alvorens verder internationale weerklank te krijgen, streven we niet na een dergelijke overkoepelende intra-Belgische literaire geschiedenis te schrijven, maar willen we er wel een bijdrage toe leveren en de pertinentie van een dergelijke invalshoek aantonen.

Corpus

Voortvloeiend uit deze status quaestionis kunnen we ons corpus afbakenen. Een dergelijke corpus-afbakening is steeds artificieel en moet dus goed gemotiveerd worden, maar is niettemin noodzakelijk voor de behapbaarheid van het onderwerp. Aangezien Claus’ oeuvre in zijn geheel als rijkelijk en overvloedig kan worden bestempeld,¹¹¹ is het noodzakelijk een selectie te maken. Bovendien is ook het aantal Franse vertalingen

¹¹⁰ De Geest, Dirk & Reine Meylaerts. *op. cit.*, p. 29.

¹¹¹ Zie Jacobs, Katrien et al. *op. cit.*

relatief omvangrijk. Jacques De Decker zegt niet voor niets dat '[l'] oeuvre [de Claus] est si vaste qu'elle en donne le tournis'.¹¹² Zoals Vanasten en Vandevoorde in hun bibliografie van de uitgegeven Franse vertalingen van Claus' werk aantoonde, staat de teller maar liefst op een vijftigtal uitgegeven vertalingen.¹¹³ En zoals we al aanstipten is er daarnaast een belangrijk aantal onuitgegeven Franse toneelvertalingen en in tijdschriften verschenen poëzievertalingen die de Franstalige beeldvorming en receptie rond Claus mee hebben beïnvloed.

Waarom we ons toespitsen op de periode voor *Le Chagrin des Belges* (1985) werd hierboven reeds beargumenteerd. De vroege carrière van Claus' werk in het Franse veld kan met name als een minstens even belangrijke doorbraak worden gezien, des te meer omdat Claus niet enkel uit een perifeer taalgebied kwam en in het dominante Parijse centrum werd opgemerkt, maar vooral omdat hij bij het ondertekenen van zijn contract met zijn eerste Parijse uitgever in november 1951 ook in zijn eigen taalgebied nog maar een prille carrière als schrijver had uitgebouwd en zich ondanks het verkrijgen van de Krynprijs nog niet echt op lange termijn bewezen had. Dat het Parijse uitgevershuis Fasquelle toch scheen te geloven in de piepjonge Vlaamse auteur is daarom des te opmerkelijker. Daarnaast vormde de 'vroege Franse doorbraak' van Claus zoals gezegd ook op verschillende vlakken de aanloop naar latere successen. De netwerken die ook later significant zouden blijken, kwamen al (deels) tot stand, belangrijke bemiddelaars maakten reeds hun opwachting en de auteur en zijn (deels wisselende) entourage ontwikkelden een zekere *savoir faire* binnen het Franstalige literaire veld. Zoals we zullen zien, verkreeg Claus daarenboven zijn eerste internationale uitstraling (in meerdere gevallen letterlijk) via de vroegste Franse vertalingen. Het feit dat hij dus zijn sporen zowel in het Frans als tot op zekere hoogte ook internationaal reeds had verdiend, was mooi meegenomen om later bij *Le Chagrin des Belges* – mede dankzij de inzet van enkele goedgeplaatste bemiddelaars – opnieuw een Parijse uitgever te strikken. Wanneer we in onze vergelijkende vertaalanalyses de hervertalingen van vroeger werk betrekken, moeten we echter opmerken dat die systematisch van ná *Le Chagrin des Belges* (1985) stammen – wat de hernieuwde opflakking van Franstalige interesse voor Claus' werk in de nasleep van het *Chagrin des Belges*-succes onderstreept. In onze epiloog zullen we tenslotte kort vooruitblikken op het *Chagrin*-succesverhaal en *Le Chagrin des Belges* kort binnen Claus' Franstalige carrière situeren.

Wat wij de periode van de eerste doorbraak of de vroege periode van Claus' Franstalige carrière noemen – met name voor de 'her-doorbraak' van *Le Chagrin* in 1985 –, omvat echter ook een omvangrijke tijdsspanne waarin verschillende etappes met

¹¹² De Decker, Jacques. 'Panorama des littératures belges'. *Le Magazine Littéraire*, 1 mei 1999, p. 91.

¹¹³ Vanasten, Stéphanie & Lore Vandevoorde. *op. cit.*

afwisselende keerpunten en hoogtepunten – en daaraan verbonden vertalingen – kunnen worden onderscheiden. Globaal gezien kan er een onderverdeling worden gemaakt tussen de vroegste Parijse doorbraak en de daaropvolgende Franstalig-Belgische doorbraak. Die laatste kwam er pas na en in belangrijke mate als gevolg van de prestigieuze erkenning vanuit het Parijse centrum, maar was niettemin langduriger en van een grotere continuïteit. Bovendien zullen we zien dat de aanzet tot de Franstalige vertalingen van Claus' werk al vanaf het prilste begin voornamelijk van Franstalig-Belgische bemiddelaars kwam. Naast onze aandacht voor de belangrijkste Franse vertalingen uit de vroege periode zullen we dus ook aandacht hebben voor de verschillende bemiddelaars die actief waren in de periode voor 1985. Van hoofdstuk tot hoofdstuk zullen zo telkens nieuwe mediators hun intrede maken, elk met hun eigen visies en strategieën, al naar gelang hun motieven, hun positie in het literaire veld en hun persoonlijke en professionele profiel. Ook na *Le Chagrin* deden natuurlijk nog nieuwe vertalers en andere bemiddelaars hun intrede, maar we kunnen in het bestek van dit onderzoek minder aandacht aan hen besteden. De Belg Marnix Vincent, die tot een van Claus' belangrijkste vertalers na *Le Chagrin des Belges* zou uitgroeien, komt hierdoor minder aan bod dan zijn aandeel als (latere) Clausvertaler in feite zou rechtvaardigen. Als her-vertaler van *Vrijdag* zal hij even de revue passeren in het laatste hoofdstuk van deze studie en eveneens als schrijver van een lovend artikel over zijn voorganger Maddy Buysse, met wie hij onder meer samenwerkte aan de poëzievertalingen van een verzameling Clausgedichten in *Traces* (1988). Ook bijvoorbeeld de Belgische vertaalster Marie Hooghe, die al voor *Le Chagrin des Belges* de toneelvertaling van *Het leven en de werken van Leopold II* maakte voor de opvoeringen in de regie van Martine Wijckaert eind 1979-begin 1980 en die nadien bijvoorbeeld nog *Het verlangen* (1978) vertaalde onder de Franse titel *Le Désir* (1990), komt verder niet aan bod in onze studie, noch bijvoorbeeld Liliane Wouters die in 1986 een hervertaling maakte van het eerder door Buysse vertaalde *Het teken van de hamster* (1979) of Danielle Losman die in 1993 *Morituri* vertaalde voor Alain van Crugtens *Théâtre Complet*-reeks; of meerdere vertalers achter de schermen die (ongepubliceerde en vaak onopgevoerde) toneelvertalingen maakten van Claus' werk. In de Archives et Musée de la littérature bevinden zich zo bijvoorbeeld ongedateerde en nooit gepubliceerde of opgevoerde vertalingen van Danielle de Boeck (*Le mal par le mal*, vertaling van *Het haar van de hond*, 1982) of van Gerard Vivane (*La vie et les travaux de Léopold II*, vertaling van *Het leven en de werken van Leopold II*, 1970). Net als bij de Franstalige Clausvertalers uit de vroege periode gaat het voor de latere periode bijna in alle gevallen om Franstalige Belgen. In tegenstelling tot de vertalers uit de vroegere periode hebben de vertalers van na *Le Chagrin* over het algemeen echter een veel minder sterke bemiddelaarsfunctie aangezien hun pad reeds was geëffend door hun voorgangers en ze van de weerklink van *Le Chagrin des Belges* konden mee profiteren – wat uitmondde in meer vraag naar Franse Clausvertalingen, zowel van vroeger tot dan toe ongepubliceerd en onvertaald gebleven

werk als hervertalingen van reeds bestaand werk of vertalingen van nieuw werk. Marie Hooghes veel vroegere *Leopold*-vertaling uit 1979 werd zo bijvoorbeeld pas in 1997 in een herwerkte versie uitgegeven die mede op naam van Van Crugten staat in het vierde boekdeel van de *Théâtre Complet*-reeks. Van Crugten vormt de uitzondering op de regel van de latere generatie vertalers, want hij zal wel uitgebreid aandacht krijgen als hervertaler van *La Fiancée du matin*, als *directeur de collection* van Claus' verzameld theaterwerk in Franse vertaling (1990-1997) en als dé man die *Le Chagrin des Belges* succesvol in het Frans wist te vertalen.

De opbouw van onze studie verloopt grotendeels chronologisch en concentreert zich op vertalingen die om verschillende redenen betekenisvol waren binnen de Franstalige vertaalgeschiedenis van Claus' oeuvre, met af en toe een vooruitblik op een latere heruitgave of hervertaling. In het eerste hoofdstuk zal dan ook de allereerste in het Frans verschenen vertaling van Claus' werk behandeld worden: *La Chasse aux Canards*. In Parijs verschenen in 1953 begon het ontstaansproces van deze Franse vertaling van *De Metsiers*¹¹⁴ echter al veel vroeger. Zoals gezegd besteedde Wildemeersch¹¹⁵ al enige aandacht aan de vroege totstandkoming – achter de schermen – van deze vertaling, maar laat zijn artikel ook enkele lacunes en onduidelijkheden in het ontstaansproces open. Waarom verscheen Henri Vandepottes naam niet op de titelpagina? Van wiens hand was de uitgegeven vertaling werkelijk? Aan de hand van nieuw ontgonnen archiefmateriaal in combinatie met tekstuele aanwijzingen zullen we trachten een antwoord te bieden op zulke vragen en zowel Vandepottes rol als die van andere onderbelichte bemiddelaars beter in de verf zetten. Bovendien zal ook Claus zelf zich al van begin af aan meer dan eens (tijdelijk) actief tonen in de totstandkoming van zijn buitenlandse vertalingen – iets wat overigens meermaals het geval bleek gedurende zijn internationale en dan vooral Franse en Engelse carrière (niet toevallig twee talen die hij ook machtig was). Ook zullen we in het eerste hoofdstuk ingaan op de internationale uitstraling van deze eerste Franse vertaling die in relatief korte tijd de basis zou vormen voor twee andere vertalingen: de Amerikaanse (1955) en de Japanse (1957).

Alvorens we hierna ons tweede hoofdstuk openen, lassen we eerst een intermezzo in waarin we op de marketingstrategieën van de Parijse uitgever Fasquelle ingaan evenals op de zelfpositionering van Claus binnen het Franstalige veld en de manier waarop zijn werk door recensenten – en voor de publicatie ook door de *lecteurs* van de uitgeverij – in een bepaald herkenbaar repertoire wordt geplaatst. Op die manier krijgen we een beter beeld van de verschillende manieren waarop de 'spelers' in het literaire veld zichzelf

¹¹⁴ Sinds maart 1951 was de Nederlandstalige versie in boekhandels beschikbaar en voordien was de oorspronkelijke roman al in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* verschenen.

¹¹⁵ Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandepottes brieven'. *op. cit.*

legitimeren en hoe ze zich ook ten opzichte van andere waardensystemen dan die van de literaire en artistieke 'grandeur' verhouden. Daarnaast zullen we zien hoe het idee van 'succes' erg perspectiefgebonden is al naar gelang de nagestreefde waarden en of men het zogenaamde succes vanuit het centrum of de periferie beoordeelt. We zoomen in dit intermezzo ook kort in op de marketingstrategieën die werden ingezet ter promotie van Claus' tweede, bij Fasquelle uitgegeven roman – *Jours de canicule* (1954) – al zal snel blijken dat een heus marketing-event in het voorjaar van 1955 vooral ook als smaakmaker zou dienen voor een veel grotere gebeurtenis; met name de Franstalige opvoering van Claus' eerste avondvullende stuk – *Een bruid in de morgen* – in het vooraanstaande Parijse Théâtre de l'Œuvre in november 1955.

Aan dit tweede belangrijke werk in Claus' prille Franstalige carrière zullen we vervolgens uitgebreid aandacht besteden in hoofdstuk twee. Naast een mise-en-scène door de beroemde Sacha Pitoëff in een van Parijs' meest prestigieuze theaterhuizen en opnieuw een Parijse publicatie van het stuk door Fasquelle, zou *Andréa, ou la Fiancée du matin* bovendien met de Franse Prix Lugné-Poë worden bekroond. Zoals gezegd, zag de Parijse creatie van het stuk zelfs het licht enkele dagen voor de Vlaamse, en slechts enkele weken na de Nederlandse première. Niettemin zullen we aan de hand van een gecombineerde analyse van tekstuele, contextuele en paratekstuele informatie laten zien dat Claus' eerste Parijse toneelavontuur toch niet zo vlot verliep als de snelle opeenvolging van de Parijse en originele Nederlandstalige creaties kan doen vermoeden. De belangrijke bemiddelaarsrol van Claus' eerste vaste vertaalster, Maddy Buysse, in de totstandkoming van zowel de Franse vertaling alsook de opvoering zal duidelijk worden – ook al zou haar naam in elke publieke communicatie rond de Parijse opvoeringen afwezig blijven en moest ze zich met andere woorden tevreden stellen met haar positie achter de schermen. Haar vertaling zelf – die na de boekpublicatie en bij de latere Franstalig-Belgische opvoeringen in 1959 heel wat negatieve kritiek te verduren kreeg – wordt vervolgens aan een gedetailleerde analyse onderworpen waarbij we Buysse's vertaling met de herwerkte versie van Alain van Crugten uit 1990 vergelijken. Zo kunnen we de verschuivingen qua tekstuele vertaalstrategieën en paratekstuele omkadering diachroon situeren – waarbij we er rekening mee houden dat de visie op vertaalnormen, de positie van de auteur en de bekendheid van de bronliteratuur in de doelcultuur bijvoorbeeld over de jaren heen sterk veranderd kan zijn – en die eveneens koppelen aan de uiteenlopende habitus van de vertalers in kwestie.

We zullen bovendien zien dat *La Fiancée* ook een keerpunt vormde in Claus' Franstalige carrière. Wegens de niet geringe Parijse weerklank – het stuk wordt veelvuldig besproken en bovendien in vooraanstaande bladen door toonaangevende critici – rijst even de hoop dat *La Fiancée* het startpunt vormde voor een verdere Parijse theatercarrière. Pitoëff zou na *La Fiancée* Claus in 1956 nog schrijven om naar diens laatste nieuwe stuk te vragen en ook blijkt het Théâtre de l'Œuvre voor eind 1958 nog naar een Clausstuk te hebben gevraagd, maar om onduidelijke redenen zou hier

uiteindelijk niets van in huis komen. Aan de andere kant werd *La Fiancée du matin* in 1959 ook in Brussel opgevoerd, waar de ontvangst tegelijk kritischer maar ook genuanceerder en veel minder francocentrisch was dan in Parijs. Zo wekte Claus' (toneel)werk in de daaropvolgende jaren trouwens meermaals de interesse van Franstalig-Belgische toneelmakers, waarbij hij meer dan eens expliciet tot het repertoire van 'le théâtre belge' werd gerekend. In tegenstelling tot het vroege Parijse 'blitzsucces' zou die Franstalige interesse uit eigen land bovendien vele jaren aanhouden, zoals we gedetailleerder in het laatste hoofdstuk zullen zien.

In een tweede intermezzo, voor we in het derde en laatste hoofdstuk opnieuw een uitgebreidere tekstuele en vergelijkende vertaalanalyse zullen ondernemen, gaan we dieper in op die 'overgangperiode' waarin het zwaartepunt van de Franstalige Clausreceptie en de Franstalige (toneel)productie van Claus' werk zich van Parijs naar Franstalig-België verplaatste. De vroegste Franse opvoeringsgeschiedenis van *Sucre* (vertaling van *Suiker*, 1958) zullen we hierbij beschrijven als symptomatisch voor die zwaartepuntverschuiving. Het stuk kende met name geen Parijse première meer, maar kreeg in 1963 zijn Franstalige vuurdoop in het Noord-Franse provinciestadje Tourcoing om vervolgens in 1965 geprogrammeerd te worden in het Brusselse Théâtre Royal du Parc. De kersverse directeur van het Brusselse Parktheater – Roger Reding – liet er daarbij geen misverstanden over verstaan in zijn briefwisseling met Claus dat de Brusselse première de eerdere Noord-Franse creatie in prestige, professionaliteit en belang oversteeg (wat niet het geval zou zijn geweest bij een Parijse première) en dat Claus zich maar beter niet met zulke provinciale creaties kon tevreden stellen; wilde hij ooit nog in Parijs voet aan de grond krijgen, dan zou dat via Brussel moeten gebeuren.

Opnieuw zullen we in het geval van *Sucre* – net als eerder bij *La Fiancée du matin* – illustreren hoe de receptie van het stuk verschilde tussen Frankrijk en Franstalig-België en hoe ook binnen België de Vlaamse en Franstalige kritiek de Franstalige creatie op erg uiteenlopende manieren beoordeelden. Een vertaald literair werk ondergaat met name niet alleen een ingrijpende linguïstische verandering of zelfs herschepping, maar moet ook kunnen functioneren in een nieuw literair-intertekstuele, maatschappelijke en ideologische context, waarin met andere woorden andere 'socio-narratieve discoursen'¹¹⁶ circuleren en afwijkende interpretaties worden gegenereerd. En deze nieuwe 'doelcontext' blijkt dus allesbehalve homogeen te zijn voor het hele Franse taalgebied en sterke onderlinge verschillen te vertonen tussen België en Frankrijk. De intra-Belgische connectie tussen Franstalig België en de Vlaamse auteur speelt hierbij natuurlijk een belangrijke rol. Dat de Franstalig-Brusselse opvoering bovendien ook in Vlaamse bladen werd besproken, is eveneens tekenend voor die intra-Belgische

¹¹⁶ Zie infra: Baker, Mona. *Translation and Conflict. A Narrative Account*. Londen: Routledge, 2006.

dynamieken, waarbij de taalgrens niet hermetisch afgesloten blijkt en ook de dichotomie tussen doel- en broncultuur niet steeds strikt kan worden volgehouden.

In het tweede intermezzo schetsen we naast de vroege toneelgeschiedenis van *Sucre* verder ook de opeenvolging van de laatste Parijse publicaties, de eerste Brusselse publicatie en de breuk van Claus met zijn Parijse en eerste 'vaste' uitgever Fasquelle. De Nederlander Max De Metz, Claus' nieuwe, aan De Bezige Bij verbonden literair agent treedt hier voor het eerst voor het voetlicht, maar weet uiteindelijk de onderhandelingen voor een Franse publicatie van *De verwondering* (1962) en *Omtrent Deedee* (1963) niet tot een succesvol einde te brengen. We zullen daarbij echter aantonen dat de op de klippen gelopen relatie tussen Claus en Fasquelle ook met veel andere 'samengelopen' omstandigheden is verbonden – waarin ook de auteur zelf een zeker aandeel blijkt te hebben gehad. Ook hier is er weer sprake van Maddy Buysse als vertaalster, maar eveneens als fervent literair agente die haar vertalingen koste wat kost bij een prestigieuze Parijse uitgever geplaatst wilde zien. Ze nam daarbij werkelijk geen genoegen met de minsten: in 1967 en 1969 wist ze twee publicaties van Franse Clausvertalingen onder te brengen bij Gallimard.

In het laatste hoofdstuk zullen we tot slot ingaan op de Franse vertaling en opvoering van *Vrijdag*. De reden hiervoor is dat het stuk niet alleen een ongeëvenaard succes had binnen Franstalig België – wat na de eerste reeks opvoeringen door het Théâtre National begin 1971 en tijdens het theaterfestival te Spa van dertien tot en met negenentwintig augustus 1971 ook tot een reprise van het stuk met dezelfde cast in 1975 leidde –, maar dat het Brusselse Franstalige gezelschap van het Théâtre National er ook heel wat lof mee oogstte dankzij een heuse buitenlandse tournee die onder meer langs Ottawa in Canada en het Franse Brest trok. Ook daarna zou *Vendredi* hét meest gespeelde Clausstuk in de Franstalige wereld blijven, met opvoeringen van Avignon tot Brussel tot Parijs tot zelfs op de Zwitserse en Franse televisie. Daarnaast experimenteerde Claus met *Vrijdag* ook voor het eerst met zijn 'Vlaamse' toneeltaal – iets wat ook in de Franstalige ontvangst werd opgemerkt en de vraag doet rijzen hoe daar in de vertaling mee werd omgegaan. Dat zullen we onder meer nagaan in een vergelijkende vertaalanalyse, waarbij ook de hervertaling van Marnix Vincent zal worden betrokken. Daarnaast vallen aan de introductie van *Vendredi* in het Franstalige literaire veld weer enkele belangrijke bemiddelaars te koppelen. De vertaler van het stuk, Jean Sigrid, was een belangrijk figuur binnen het toenmalige Belgisch toneel, maar daarnaast trad bij *Vendredi* ook een van de grootste Franstalig-Belgische Clauspromotors (tot op vandaag) en intra-Belgische culturele bemiddelaars *tout court* op de voorgrond: Jacques De Decker. Het engagement als Clausbemiddelaars van deze invloedrijke personages binnen het Franstalig-Belgische literaire veld zullen we vervolgens schetsen tegen de achtergrond van het toenmalige literaire en cultuurpolitieke klimaat. Tot slot gaan we in op Jacques De Deckers literaire reeks van Vlaamse literatuur in Franse vertaling die het licht zag bij de Franstalig-Brusselse uitgever Éditions Complexe, aangezien deze reeks – die de naam

Le Plat Pays droeg – de eerste uitsluitend in België uitgegeven Franstalige Clauspublicaties bevatte. Hierbij gaan we voornamelijk in op de paratekstuele omkadering van de Clausvertalingen die in deze reeks verschenen: met name *Vendredi, jour de liberté* (1975, vertaling van *Vrijdag* (1969)) en *L'Étonnement* (1977, vertaling van *De verwondering* (1962)).

In onze epiloog zullen we tenslotte, zoals reeds vermeld, kort een vooruitblik op *Le Chagrin des Belges* (1985) werpen en die ‘grote doorbraak’ tegelijk retrospectief kaderen binnen onze studie van de zogenaamde ‘voorgeschiedenis’.

Twee cruciale toneelwerken

Alles bij elkaar genomen kunnen we stellen dat er in ons corpus proportioneel veel aandacht uitgaat naar het toneelwerk van Hugo Claus: onze twee uitgebreidste vertaalanalyses gaan met name in op de Franse theatervertalingen, hervertalingen, opvoeringen en publicaties van *La Fiancée du matin* (1955, 1956) en *Vendredi* (1971, 1975). De reden hiervoor is dat Claus’ toneelwerk – zeker voor de ‘vroege periode’ waar wij ons op concentreren – een belangrijke positie heeft bekleed. *La Fiancée du matin* was bij uitstek Claus’ grootste vroege Parijse succes in de jaren vijftig en *Vendredi* oogstte in de jaren zeventig veruit de meeste weerklank als een van zijn eerst in Brussel gecreëerde Franstalige stukken. Bovendien blijkt de overgang in de jaren zestig van Parijs als centrum van de Franstalige Clausreceptie naar Brussel zich – zoals we reeds kort schetsten – eveneens rond Claus’ toneel te hebben afgespeeld. Zijn eerste volledig Belgische publicatie – zonder een parallelle publicatie in Parijs zoals nog het geval was met *Poèmes* in 1965 – was trouwens ook in 1975 met het toneelstuk *Vendredi*. Dat dit Clausstuk bovendien de enige toneelpublicatie was binnen de overigens volledig op proza gerichte *Plat Pays*-reeks én dat deze publicatie voorafging aan die van *L'Étonnement* – waarvan het origineel nochtans al uit 1962 dateerde en waarvoor toen al plannen bestonden voor een Franse publicatie – onderstreept nogmaals het belang dat aan (de publicatie van) *Vendredi* werd gehecht. Bovendien zullen we ook zien dat bijvoorbeeld Claus’ Tjil Uilenspiegelbewerking in Franse vertaling als een uithangbord voor de Belgische literatuur zou gelden tijdens het Festival Mondial in Montreal in 1967 – iets wat bij zijn romans pas het geval zou zijn, onder meer wegens de titel, met *Le Chagrin des Belges* (1985). Ook na *Le Chagrin des Belges* werd er trouwens nog veel van Claus’ toneel vertaald, hervertaald, uitgegeven én opgevoerd in de francofonie. En er werd zoals vermeld zelfs het project aangevat tot het samenstellen van een verzameld werk van zijn toneelteksten in Franse vertaling; Alain van Crugtens fameuze *Théâtre Complet*-reeks die echter ‘incomplet’ zou blijven. Niettemin heeft tot nu toe geen enkele andere Nederlandstalige (toneel)auteur Claus dat in het Franse taalgebied voor- of nagedaan en het opzetten van een dergelijke reeks alleen al suggereert een zekere aanzet tot

canonisering vanuit de vertalende cultuur. Ons archiefonderzoek onthulde zelfs het bestaan van een heel aantal tot nog toe ongepubliceerde en daarom onder de radar gebleven toneelvertalingen – wat typisch is voor de efemere status van theater maar ons een nog vollediger beeld verschaft van de omvangrijke aandacht voor Claus' toneel vanuit de (in de eerste plaats Belgische) francofonie. Ook de onuitgevoerde projecten onder die ongepubliceerde vertalingen getuigen met name van een zekere interesse en een wens tot verspreiding van Claus' werk, ook wanneer dat om uiteenlopende redenen niet tot een geslaagd einde werd gebracht.

Zoals reeds aangehaald, zijn zulke 'mislukte culturele transferprocessen' echter net omwille van hun niet-officiële en niet-publieke status vaak moeilijk te traceren. Ook opgevoerde, maar ongepubliceerde toneelteksten zijn vaak moeilijk terug te vinden, en zeker als het om vertalingen uit een relatief lang vervlogen periode gaat. Het bestuderen van toneelteksten (in vertaling) brengt op die manier heel wat praktische moeilijkheden met zich mee door de reeds aangehaalde 'grijze status' van dergelijke teksten die zich niet in traditionele bibliotheekcollecties of boekhandels bevinden.¹¹⁷ De receptie en verspreiding van een toneelstuk voltrekt zich deels buiten de publicatiegeschiedenis om. Een stuk kan opgevoerd worden zonder dat de vertaling ervan gepubliceerd is, of kan hernomen worden zonder dat het opnieuw wordt uitgegeven of zonder dat er expliciet wordt vermeld dat het om een nieuwe vertaling gaat. Anderzijds bestaan er soms uitgegeven vertalingen van theaterteksten, zonder dat die ooit opgevoerd werden. Bovendien valt de opvoeringsgeschiedenis niet altijd gemakkelijk of geheel na te gaan omdat in veel gevallen de documenten omtrent opvoeringen verloren zijn gegaan of niet zijn ondergebracht in bibliografieën en catalogi. Zeker voor vertalingen, die zich zelden systematisch in auteursarchieven bevinden, is vaak extra spoorwerk nodig.¹¹⁸ Naast het Clausarchief in het Letterenhuis en het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus van de Universiteit Antwerpen, gingen we daarom op zoek in de collecties van de Archives et Musée de la littérature, het Rijksarchief te Beveren, antiquariaten zoals De Slegte of Fokas Holthuis, de

¹¹⁷ Zie o.m. Bassnett, Susan. 'Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts.' In: Hermans, Theo (ed.) *The Manipulation of Literature*. Londen: Croom Helm, 1984. p. 87-103; ID. 'Translating for the Theatre: The Case Against Performability'. *TTR: traduction, terminologie, redaction* 4.1 (1991): 99-111; ID. 'Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre'. In: Bassnett, Susan & André Lefevere (red.). *Constructing cultures: essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual matters, 1998. p. 90-108; Zurbach, Christine. 'The theatre translator as a cultural agent: A case study'. In: Bandia, Paul & John Milton (red.). *Agents of Translation*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins, 2009. p. 279-299.

¹¹⁸ Jeremy Munday wijst er zo bijvoorbeeld op dat vertalingen soms ondergebracht kunnen zijn in 'collections where translation may not be very visible, which creates problems of location'. Zie Munday, Jeremy. 'Using primary sources to produce a microhistory of translation and translators: theoretical and methodological concerns'. *The Translator* 20.1 (2014): p. 64-80.

Bibliothèque de la Ville de Paris, de l'INAthèque (Archives de l'Institut national de l'audiovisuel), de la Bibliothèque Nationale de France, het Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (Parijs) en De Auteurs (Brussel), de de Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, het speciaal depot van het Theaterinstituut van de Universiteit van Amsterdam en het Literatuurmuseum in Den Haag. Ook persoonlijke interviews, brief- en mailuitwisselingen met vertalers en erven waren soms nuttig voor het traceren van dergelijke 'ongepubliceerde' informatie. Bij historisch onderzoek is het echter ook steeds van belang om bij retrospectieve getuigenissen te beseffen dat de herinnering van de geïnterviewden door de loop der tijd kan zijn aangetast of vervormd en dat heel wat materiaal niet (meer) beschikbaar is en getuigenissen verloren zijn gegaan.¹¹⁹

Aangezien wij in belangrijke mate voortbouwen op archiefmateriaal zijn onze bronnen bovendien grotendeels tekstueel en is ook onze analyse grotendeels tekstgericht. Ook al ligt de nadruk in onze twee centrale analyses op theater, we focussen daarbij niet op de details van de eigenlijke mise-en-scène of op kwesties van performativiteit, maar eerder op de manier waarop opvoering en uitgegeven vertaling werden ontvangen en opvoeringstekst en boekuitgave zich ten opzichte van elkaar verhouden. We betrekken wel opvoeringsaspecten in de mate van hun beschikbaarheid om na te gaan welke impact ze op de tekstuele verschijningsvorm van het stuk kunnen hebben gehad. In het geval van de vroegste Parijse *Fiancée du matin*-opvoering vonden we zo bijvoorbeeld audiofragmenten die ons hielpen tekstuele verschuivingen in de vertaling te verklaren en zo betrekken we ook alle bewaarde 'parateksten' zoals brochures, aankondigingen, recensies en briefwisselingen in de mate van de beschikbaarheid om een zo volledig mogelijk beeld te krijgen van hoe de Franstalige premières van de geanalyseerde Clausstukken eruit moeten hebben gezien en meer inzicht te krijgen in hun receptie.

Claus hechtte trouwens zelf veel belang aan het theatergenre. Zo besteedde hij een flinke hap van zijn schrijverschap aan toneel – hij schreef een dertigtal originele stukken en een twintigtal bewerkingen. Met *T68, of de toekomst van het theater in Zuid-Nederland* (1986) schreef Claus samen met Carlos Tindemans en Alex van Royen zelfs een soort manifest voor een nieuwe vorm van theater in Vlaanderen omdat volgens de drie auteurs 'het theater [daar] permanent in de kou [bleef] staan'. Zijn relatie met het theater verliep echter niet altijd even soepel. In 1965 kandideerde hij zoals bekend voor het artistiek directeurschap van het NTGent, maar hij greep naast de post en besloot in zijn gekrenkte eer dat zijn toneelstukken niet meer in Gent mochten worden opgevoerd

¹¹⁹ Paloposki, Outi. 'Limits of freedom. Agency, choice and constraints in the work of the translator'. In: Bandia, Paul & John Milton (red.). *Agents of Translation*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins, 2009. p. 192.

– een embargo dat hij een tijdlang volhield. Er ontstonden trouwens ook meermaals strubbelingen tussen Claus – die vond dat de auteur en diens tekst steeds het laatste woord moesten hebben – en de regisseurs van zijn toneelteksten.¹²⁰ Om dergelijke regisseursbemoeienissen te voorkomen, regisseerde hij trouwens meermaals (uit voorzorg) zijn eigen stukken. We zullen zien dat zeker in zijn vroege jaren zijn houding ten opzichte van nogal vrij bewerkende regisseurs in Franse vertalingen noodgedwongen veel toleranter was.

Claus' toneel is binnen de Clausstudie echter één van de minst onderzochte aspecten van het oeuvre¹²¹. Wanneer het clausiaanse oeuvre als geheel wordt benaderd, ligt de nadruk doorgaans overwegend op het proza en de poëzie en wordt zijn theater veelal terloops vermeld. Als het theateroeuvre van Claus toch onder de aandacht komt, wordt hij nochtans gewoonlijk als één van de belangrijkste boegbeelden van de twintigste-eeuwse Nederlandstalige toneelliteratuur bestempeld – wat zoals wij laten zien in elk geval ook weerspiegeld blijkt te worden in de niet verwaarloosbare Franstalige receptie van zijn theater. De weerklank van Claus' toneel was bovendien al vroeg internationaler dan louter het Franse taalgebied. Zo werd bijvoorbeeld al in de vroege jaren zestig *Een bruid in de morgen* opgevoerd in New York als *A Bride in The Morning* en enkele jaren voordien, al in 1957, ook reeds in Duitsland onder de titel *Die Reise nach England* en in

¹²⁰ Onder meer met Walter Tillemans en Sam Bogaerts verzuurde de relatie danig. (Zie Stalpaert, Christel & Jaak Van Schoor. *op. cit.*, p. 36). Zie ook Van den Dries, Luk. 'Het debuut van Hugo Claus als toneelschrijver (1)'. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie* 3 (2000): p. 219-238.

¹²¹ Gerard Raat wijst er op dat er slechts twee (en allesbehalve omvangrijke) studies in boekvorm over het toneeloeuvre van Hugo Claus bestaan. *Over Claus' toneel* (1971) van Jacques de Decker is een boeiend werkstuk waarin De Decker de toneelteksten die Claus tot dan toe geschreven heeft nauwkeurig ontleedt, maar het dateert ondertussen al van bijna een halve eeuw geleden. *Het Paard Begeerte* (1994) van Johan Thielemans gaat met zijn vierennegentig pagina's slechts in op enkele 'aspecten' van Claus' toneel, waarbij Thielemans vooral de nadruk legt op de 'begeerte' als leitmotiv in Claus' (theater)werk. Zie Raat, Gerard. 'De clausen van Claus. Het niet-realistische drama van Hugo Claus'. *Ons Erfdeel* 2 (2000): p. 249. Daarnaast verscheen er *Dodelijk dikke wolken* (1992) van Rudi Van der Paardt en Freddy Decreus. Ook dit allesbehalve omvangrijke werk kan bezwaarlijk voor een monografie doorgaan en bevat slechts twee artikels ('Als twee minnaars: inleiding tot Thyestes van Hugo Claus' en 'Van Oedipus naar Blindeman, van Seneca naar Claus') over klassieke mythologische bewerkingen van Claus. Ook volgens Jaak van Schoor en Christel Stalpaert is '[Claus] omvangrijke toneeloeuvre [...] totnogtoe [sic] nauwelijks afdoende bestudeerd [geweest]' (Stalpaert, Christel & Jaak Van Schoor. *op. cit.*, p. 36). De titel van hun bijdrage 'Een indrukwekkend oeuvre. Over de studie van Claus' toneel' zet dit contrast tussen het omvangrijke toneeloeuvre en de weinige wetenschappelijke aandacht die het heeft gekregen, extra in de verf. Ook Clausbiograaf Mark Schaevers beaamde op 30 december 2014 nog in een radio-interview op de vpro, naar aanleiding van de uitgezonden radiobewerkingen van enkele stukken van Claus door Peter Ten Uyl, dat de toneelstukken een belangrijk deel uitmaken van Claus' schrijverschap. Onlangs toonde Wildemeersch (*Hugo Claus: De jonge jaren. op. cit.*) bovendien nog aan met tot nog toe onbekende brieven en manuscriptmateriaal, dat Claus al vanaf het prilste begin van zijn carrière, eind jaren veertig, bezig was met toneel. Tot dan toe werd daarentegen aangenomen dat die interesse pas medio jaren vijftig ontstaan was uit een verlangen het publiek directer aan te spreken.

1959 eveneens in Zuid-Afrika als 'n *Bruid in die Môre*. Ook in Londen kende bijvoorbeeld zijn stuk *Vrijdag* een aantal opvoeringen in de vroege jaren zeventig. Om een recenter voorbeeld te noemen werd *Freitag* nog in 2014 met enig succes opgevoerd door het Duitse Schauspielhaus Bochum. De wereldberoemde literaire nobelprijswinnaar John Maxwell Coetzee noemt Claus dan ook niet voor niets 'a major theatrical presence'¹²² en ook de Engelse vertaler Paul Vincent, die overigens een sterke verbondenheid ziet tussen het toneel en de fictie van dialoogkunstenaar Claus, besluit dat '[o]ne could even argue that his plays, which continue to draw audiences throughout the Low Countries, are likely to outlast all but his best fiction'.¹²³ David Willinger vertaalde en publiceerde daarnaast ook meerdere toneelstukken van Claus in het Engels in onder meer *An Anthology of Contemporary Belgian Plays 1970-1982* (1984), *Four works for the theatre by Hugo Claus* (1990, met *The Temptation*, *The Hair of the Dog*, *Friday* en *Serenade*) of *The Sacrament and Other Plays of Forbidden Love by Hugo Claus* (2007, met *Bride in the Morning*, *Sugar* en *The Sacrament*).¹²⁴

Het ontegensprekelijke, maar tegelijkertijd ook deels miskende belang van Claus' theater binnen zijn eigen oeuvre en schrijverschap en de relatief uitgebreide verspreiding ervan in het Franstalige veld en zelfs internationaal, rechtvaardigt de nadruk in ons corpus op een vertaalgerichte analyse van twee belangrijke toneelvertalingen. Dat Claus – zoals we zullen zien, en niet louter voor het Franse taalgebied – bovendien ook meer dan eens zelf actief deelnam aan toneelvertalingen van zijn eigen werk of die op eigen initiatief bestelde, bevestigt nogmaals het belang dat hij aan zijn toneelwerk hechtte, ook als uithangbord naar buiten toe. 'Via het toneel, zo stel[de Claus], wil[de] hij "poëzie zichtbaar maken" en de "intieme beklemmingen van de dichter als een direktere en konkretere mededeling openbaren"'.¹²⁵ Die wens voor meer zichtbaarheid strekte zich dus duidelijk uit tot buiten het Nederlandse taalgebied.

Niettemin kunnen Claus' theaterwerk in Franse vertaling en de receptie ervan onmogelijk geïsoleerd worden beschouwd van de Franse vertalingen van de rest van zijn oeuvre. Aangezien de publicaties van romans, gedichten en de opvoeringen en uitgaven van toneelstukken elkaar temporeel afwisselden, wordt in recensies of inleidende

¹²² Coetzee, John Maxwell. 'Hugo Claus, poet'. In: Coetzee, John Maxwell. *Inner Workings: Literary Essays 2000-2005*. New York: Viking, 2007. p. 156.

¹²³ Vincent, Paul (2009). 'Hugo Claus I.M.'. *Poetry International* (2009), online publicatie http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/cou_article/item/13709/Hugo-Claus-IM/en (Laatst geraadpleegd op 7 augustus 2016).

¹²⁴ Willinger, David et al. (red.). *An Anthology of Contemporary Belgian Plays 1970-1982*. New York: Whitston, 1984; Claus, Hugo. *Four works for the theatre*. (vert. en samenstelling Willinger, David). New York: Graduate School and University Center, 1990; ID. *The Sacrament and Other Plays of Forbidden Love*. (vert. en samenstelling Willinger, David). Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2007.

¹²⁵ Stalpaert, Christel & Jaak Van Schoor. *op. cit.*, p. 35.

parateksten van toneelstukken bijvoorbeeld dikwijls naar gelijkenissen met Claus' romans verwezen – zowel qua stijl en taalgebruik als qua thematiek – en gebeurt hetzelfde ook omgekeerd in bijvoorbeeld recensies van romans. En ook het succes van een toneelstuk kon een uitgever aansporen een roman te publiceren of omgekeerd. Daarnaast wordt Claus' als poëtisch opgevatte toneeltaal, zoals we zullen zien, in de Franse receptie vaak aan zijn dichterschap gelinkt. De verbondenheid tussen Claus' toneel en de andere genres die hij beoefende gaat soms trouwens erg ver. Zoals Monique Dubar opmerkt, zijn bij Claus '[l]es jeux de passage et de re-passage d'un genre à un autre' talrijk: 'les pièces sont souvent bourrées de didascalies, alors que les romans sont dialogués ; des romans deviennent théâtre, des pièces deviennent films, le poème se transforme en un autre [...]'.¹²⁶ De auteur schreef meermaals zowel een proza- als een toneelversie van zijn werk.¹²⁷ In zijn Franstalige inleiding bij het tweede volume van de *Théâtre Complet*-reeks wijst Jacques De Decker bovendien ook op de continuïteit van bepaalde motieven die volgens hem terugkeren in het toneelstuk *Dans van de reiger* (1962) en de romans *Omtrent Deedee* (1963, *A propos de Dédé* (1969)) en *De verwondering* (1962, *L'Étonnement* (1977)). Ook onder meer Wildemeersch wees al op de thematische gelijkenissen tussen *De Metsiers* (1950) en *Een Bruid in de morgen* (1953). Bovendien zijn meerdere van Claus' prozateksten de laatste jaren zeer 'bewerkbaar' gebleken voor het toneel. Zo voerden Olympique Dramatique, Toneelhuis en Guy Cassiers in 2008-2009 *De Geruchten* op. Het Toneelhuis bracht in 2014 een theaterbewerking van *De verwondering*. Theater aan de Stroom bracht datzelfde jaar ook een toneelversie van *Het verdriet van België*. In 2015 bracht FABULEUS Claus' debuutroman *De Metsiers* op de planken, en ook werd in 2016 *Het jaar van de Kreeft* succesvol opgevoerd door toneelgroep Amsterdam. En in 2018 werd de novelle *Het laatste bed* (1998) nog in de regie van Christophe Sermet opgevoerd in een Franstalige voorstelling: *Le dernier lit*.¹²⁸ Claus' literaire-generische en artistieke veelzijdigheid – naast schrijver van onder meer poëzie, proza en toneel regisseerde hij niet alleen toneel maar ook films en waren trouwens ook zijn activiteiten als schilder niet geheel onbekend in het Franstalige veld – vormt een rode draad in zijn werk en zorgde regelmatig voor kruisbestuivingen die ook de beeldvorming mee bepaalden. Door deze sterke verwevenheid van genres en uitdrukkingsvormen hechten

¹²⁶ Dubar, Monique. (red.). 'Hugo Claus'. Themanummer, *Nord*. *Revue de critique et de creation littéraires du nord/pas-de-calais* 54 (2009) : p. 6 ; zie ook bijvoorbeeld Buelens, Geert. 'Iets publieks'. *op. cit.*, p. 203. Daar heeft hij het in zijn bespreking van de meerstemmigheid van Claus' poëzie over 'de minitoneeltjes die Claus' gedichten vaak zijn'.

¹²⁷ Zo zijn er de novelle *Suiker* (1950, 1952) en het toneelstuk *Suiker* (1958), ook is er de roman *Omtrent Deedee* (1963) en de theaterbewerking ervan onder de titel *Interieur* (1971) (en zelfs de filmversie *Het Sacrament* (1989)). Ook *De Verzoeking* (1980) kent een geschiedenis als novelle én als theatermonoloog.

¹²⁸ Voor de bewerking werd gebruik gemaakt van Alain van Crugten's bestaande vertaling van de novelle.

we waar nodig dan ook aandacht aan vertalingen van zijn romans en poëzie, zoals in het overzicht van ons corpus verspreid over de hoofdstukken hierboven al duidelijk werd.

Vraagstelling en methodologie

La traduction met en évidence le fait que les concepts sont enracinés dans des contextes sémantiques et que le déplacement de contexte sémantique lié à la traduction représente une nouvelle construction de sens.¹²⁹

De genese en receptie van een Nederlandstalig oeuvre in Franse vertaling: een (para)tekstuele en contextuele analyse

Door op de Franse vertalingen te focussen met een uitgesproken aandacht voor enkele cruciale toneelvertalingen, wil onze studie een aanvulling vormen op bepaalde onderbelichte aspecten binnen het reeds omvangrijke tot nu toe verrichte Clausonderzoek dat we hierboven schetsten. Aan de hand van het uiteengezette corpus willen we de totstandkoming en vroegste kritische ontvangst uitstippelen van enkele belangrijke Franse vertalingen¹³⁰ van Claus' werk uit wat we als de vroege periode of 'eerste doorbraak' van Claus' oeuvre in het Franstalige veld afbakenden. Zeker bij een literatuur in een kleine taal als het Nederlands is de rol van vertaling met name van immens belang in de (re)constructie van het beeld van een auteur en diens werk in een

¹²⁹ Espagne, Michel. 'La notion de transfert culturel'. *Revue Sciences/Lettres* (2013), online publicatie. <http://rsl.revues.org/219> (Laatst geraadpleegd op 6 augustus 2016).

¹³⁰ Met 'de Franse vertalingen' bedoelen we de vertalingen in de Franse taal en niet enkel de vertalingen die in Frankrijk het licht zagen als publicaties of opvoeringen. In principe kunnen de 'Franse vertalingen' zo op de gehele francofonie en dus op de gehele Franssprekende wereld slaan. Zoals al impliciet aan bod kwam in het voorgaande beperken de contouren van de Franstalige totstandkomingsgeschiedenis en receptie van Claus' werk zich voornamelijk tot de 'Noordelijke francofonie' en dan meer bepaald tot Frankrijk en Franstalig België, met enkele occasionele uitlopers in Canada en Zwitserland.

andere taal, aangezien zowel de uitgevers als het doelpubliek bij gebrek aan beheersing van de oorspronkelijke brontaal, niet snel in aanraking zullen komen met de auteur via andere kanalen dan vertaling.¹³¹ Vertaling is voor een auteur afkomstig uit de 'periferie' met andere woorden onontbeerlijk om de *République mondiale des lettres* zelfs maar te kunnen betreden. Maar ook in haar concrete tekstuele en paratekstuele vorm en in de contextuele herinbedding die ermee gepaard gaat, heeft vertaling een cruciale vormende impact op het beeld dat in het buitenland ontstaat van de auteur en diens oeuvre. Daarenboven is vertaling van de periferie naar het centrum allesbehalve vanzelfsprekend. Het is dan ook meer bepaald onze bedoeling de parameters van dit uitzonderlijk geval van export vanuit de zogenaamde periferie naar het centrum te achterhalen, zonder de dichotomieën tussen 'dominant' en 'gedomineerd' systeem en tussen bron- en doelcultuur echter als te strikt afgelijnde, homogene en aparte categorieën te zien maar ze daarentegen in vraag te stellen. Het is met name onze hypothese dat de talig heterogene intra-Belgische component van cruciaal belang is geweest in de ongeëvenaarde vertaal- en receptiegeschiedenis van Claus' werk in het Frans, zelfs in een periode waarin de taal- en cultuurgrenzen binnen België meer en meer (wettelijk) werden aangescherpt. Zoals hierboven geschetst, kwam Claus als Vlaming die bovendien afkomstig was uit de Kortrijkse grensstreek met Frankrijk – zelfs als telg uit een Vlaamsgezind milieu – vanzelfsprekend in contact met de Franse taal en cultuur en met Franstalige landgenoten, ontwikkelde hij al snel een uitgesproken interesse voor Franse literatuur en kon hij als jonge kunstenaar-schrijver niet weerstaan aan de aantrekkingskracht van Parijs. Aan een zekere voeling met de Franse cultuur ontbrak het Claus dus niet – wat volgens ons ook mede een verklaring vormt voor de intensieve zelf-bemiddeling van de auteur in het Franse taalgebied. Maar vooral ook in het netwerk dat rond de vertalingen ontstond, hebben volgens ons de (Franstalig-)Belgische (waaronder uit Vlaanderen afkomstige) bemiddelaars telkens weer op hun eigen manier en met enigszins evoluerende motieven een essentiële rol gespeeld in de totstandkoming en verspreiding van Claus' werk in het Frans: zowel buiten de grenzen van het land als daarbinnen. Als interculturele contactzone speelt België volgens ons, en meer bepaald het Franstalig/tweetalig-Belgische netwerk dat zich spon omheen Claus' Franse vertalingen, dus de rol van een tussengebied, een soort 'tiers impliqué' die essentieel was binnen het materiële en tekstuele totstandkomingsproces van de Franse vertalingen.

Om dit te onderzoeken, bleek het van belang de netwerken in kaart te brengen die aan de basis lagen van de totstandkomingsprocessen van de Franse Clausvertalingen

¹³¹ Linn, Stella. 'Trends in the translation of a minority language'. In: Pym, Anthony; Shlesinger, Miriam & Zuzana Jettmarová (red.). *Sociocultural aspects of translating and interpreting*. Amsterdam: Benjamins, 2006. p. 36.

daar ze zich vanzelfsprekend over taal-, cultuur- en staatsgrenzen heen bewogen en ook met de tijd tot ontwikkeling kwamen, evolueerden en uiteenvielen. Wanneer er buiten de klassieke kaders van de monolinguale en monoculturele natiestaat wordt gedacht, blijkt een netwerkgerichte aanpak met name vruchtbaar.¹³² Binnen deze netwerken is het daarbij noodzakelijk zowel de concrete actoren als de institutionele instanties alsook de grotere cultuurgebonden normen en verhoudingen binnen de betrokken literaire velden in acht te nemen en dus zowel oog te hebben voor het micro-contextuele als voor het macro-contextuele en hun onderlinge wisselwerking.¹³³ Op die manier is het mogelijk om inzicht te krijgen in de complexe internationale, intranationale, interculturele en intra-culturele dynamieken en interacties die zich voltrokken in de genese en de receptie van de Franse Clausvertalingen.

Daarnaast willen we echter niet alleen op contextuele micro- en macro-aspecten focussen maar eveneens de eigenlijke ‘literaire producten’ die bij deze culturele transfer tot stand komen op tekstueel niveau onderzoeken en linken met onze contextuele bevindingen. Zowel de vertaalde tekst zelf als de directe paratekstuele omkadering ervan (met name de ‘peritekst’)¹³⁴ zullen daartoe vanuit een descriptief vertaalkundig perspectief worden benaderd, waarbij we de vergelijking maken met zowel het origineel als met hervertalingen, zonder daarbij een normatief vertaalkritisch oordeel te vellen. We willen integendeel nagaan wat de impact van de vertalende ingrepen op de tekst is, welke betekenisverschuivingen daardoor optreden, waarom een bepaalde

¹³² Zie o.m. Gonne, Maud. *Douanier ou contrebandier? Médiation et recyclage dans l'œuvre de Georges Eekhoud*. Doctoraatsthesis: KU Leuven, 2015.

¹³³ Zie bijvoorbeeld Meylaerts, Reine. ‘« Ils sont comme nous » : Les revues francophones belges et la Flandre (1919-1939). Pour une approche macro- et microsociologique combinée’. *CONTEXTES* 4 (2008), online publicatie. <http://journals.openedition.org/contextes/3843> (Laatst geraadpleegd 20 augustus 2019): ‘Les structures collectives, comme les revues, n’existent en effet pas en dehors des individus, i.c. les collaborateurs de revues. En tant qu’institution, les revues sont au contraire portées par les individus qui les composent. Le social se comprend bien sûr à travers des structures objectivées (institutionnelles et discursives) mais ceci n’implique pas que ces structures existent indépendamment de leurs multiples usages individuels. En termes méthodologiques, ceci signifie que toute conceptualisation de structures normatives collectives, qu’elles soient institutionnelles ou discursives, gagne à être complétée par une conceptualisation de l’/des acteur(s) humain(s) « portant » ces structures - et finalement des relations entre les deux.’

¹³⁴ Genette, Gérard. *Seuils*. Parijs: Éditions du Seuil, 2002. Genette spendeert in zijn werk de meeste aandacht aan de peritekst, onder meer aangezien de paratekstuele functie daar het duidelijkst aanwezig is. Vaak wordt de term ‘paratekst’ in literaire studies (en de vertaalstudie) zonder dit expliciet te formuleren gelijkgesteld met wat Genette in feite definieert als de peritekst – met name de directe tekstuele omkadering rond de tekst. Strikt genomen is de ‘paratekst’ de overkoepelende term voor peritekst en epitekst, waarbij de peritekst zich dus bevindt ‘autour du texte, dans l’espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes’ (*Ibid.*, p. 11) en de epitekst zich per definitie ‘à l’extérieur du livre’ situeert: ‘généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d’une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres)’ (*Ibid.*, p. 11).

vertaalstrategie werd gevolgd en hoe vertaalstrategieën bijvoorbeeld diachroon of wegens uiteenlopende vertalersposities of doelcultuurnormen evolueerden, of waarom een vertaling bepaalde (uiteenlopende) reacties teweegbracht al naar gelang de verschillende ontvangende doelgroepen. We willen op die manier nagaan hoe een vertaald werk in (verschillende) nieuwe (synchroon en diachroon gesitueerde) doelcontexten heringebed wordt en functioneert.¹³⁵

Aangezien we dus zowel de eigenlijke vertaling en de directe kritische receptie ervan als het concrete tekstuele vertaalproces alsook het 'brede' vertaalproces willen belichten – met name de materiële en contextuele totstandkoming van de vertaling via de contacten en bemiddelingen in het netwerk en volgens de normen en verwachtingen van de vertalende en ontvangende culturen –, kan gesteld worden dat we een *product oriented* en een *process oriented approach* combineren. James S. Holmes onderscheidde deze benaderingen toen hij in 1972 de verschillende mogelijke benaderingen van de (toenmalige) vertaalstudie in kaart bracht.¹³⁶ Ook de *function oriented approach* die Holmes nog naast die twee andere vertaalwetenschappelijke benaderingen zette, integreren wij bovendien in onze aanpak door de vertalingen (en hun verschillende versies) in relatie tot hun beoogde functie en receptie te onderzoeken. Onze opvatting van het vertaalproces en meer bepaald wat wij het 'brede' vertaalproces noemen, interpreteren we daarbij echter in navolging van Jansen en Wegener als een omvattender fenomeen dan bij Holmes. In tegenstelling tot Holmes' invulling voltrekt het vertaalproces zich in onze definiëring niet louter in “the little black box” of the translator's “mind”, maar gaat het om een breder tekstueel en contextueel proces waarbij uiteenlopende mediërende actoren zijn betrokken:

¹³⁵ Deze micro- en macrocontextuele en -tekstuele benadering werd als een noodzakelijke methodologische combinatie beschreven door Tymoczko, Maria. 'Connecting the Two Infinite Orders. Research Methods in Translation Studies'. In: Hermans, Theo (red.) *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*. Manchester & Northampton: St. Jerome, 2002. p. 9-25. Tymoczko heeft het over 'two infinite orders' waarbij ze het 'microscopic level' van het 'macroscopic level' onderscheidt en zegt: 'the best [scientific] work shows a convergence – working toward the macroscopic from the dimension of the microscopic, or vice versa, so that one's data from the macroscopic level are complemented and confirmed by data from the microscopic level' (*Ibid.*, p. 17). Hierbij treedt echter wel een verdubbeling op aangezien ook op tekstueel en talig niveau nog tussen micro- en macroscopische benaderingen kan worden onderscheiden, net als op contextueel niveau. Ook onder meer Lut Missinne wees onder meer in haar bijdrage in de bundel *Lezen in verwondering* (2014) op het belang van een vertaalkundige aanpak die macro- en micro-niveau met elkaar verbindt; Missinne, Lut. *op. cit.*, p. 93, 99.

¹³⁶ Holmes stelde tijdens 'the Third International Congress of Applied Linguistics', Kopenhagen (21-26 augustus 1972) zijn paper 'The Name and Nature of Translation Studies' voor, waarin hij het fameuze onderscheid tussen de verschillende 'branches' in de vertaalstudie uiteenzet. Variaties op deze paper werden de daaropvolgende jaren in meerdere wetenschappelijke tijdschriften gepubliceerd. Nadien zou Toury Holmes' onderscheid schematisch uitwerken in een 'map of Translation studies'.

In Holmes' view, process-oriented studies were those concerned with what happens in the mind of the translator when he or she translates, whereas product-oriented studies focused on examining the output of the translation process, that is, the translated text itself. In recent years, however, the notion of translation process has expanded, coming to refer more broadly to the whole chain of successive events through which a translation comes into being: the selection of the text to translate, the appointment of the translator, the drafting of the translation, its revision by various agents and its 'wrapping' and subsequent marketing in the target area. In this conception the process of translation is understood not as a psychological or cognitive phenomenon related to the individual translator but as a social phenomenon involving multiple agents.¹³⁷

Agents of translation

Het is dus belangrijk om rekening te houden met de verschillende ‘agents of translation’. Deze aandacht voor ‘agency’ is in de vertaalstudie op zich niet nieuw en ontstond als logisch gevolg van meer sociologische en cultuurgerichte benaderingen – meer bepaald de ontwikkeling van Descriptive Translation Studies (DTS) en de ‘Cultural Turn’¹³⁸ – die vertalingen meer in hun sociale en culturele context gingen bekijken en niet in de eerste plaats vanuit een vergelijkend linguïstisch, normatief standpunt. Zoals Hélène Buzelin aanhaalt in haar beschrijving van ‘Agents of Translation’ in het *Handbook of Translation Studies*¹³⁹ is ‘agency’ een breed concept waarbij zowel mensen als dingen de rol van ‘agents’ kunnen vervullen. Zo kunnen in onze studie bijvoorbeeld de Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques en hun regelgevingen of andere institutionele gebruiken zoals de ‘author policy’ die Gisèle Sapiro zoals we zullen zien in het bijzonder bij Parijse uitgevers onderscheidt, gezien worden als institutionele vormen van ‘agency’.

¹³⁷ Zie Jansen, Hanne & Anna Wegener. ‘Multiple Translatorship’. In: Jansen, Hanne & Anna Wegener (red.). *Authorial and Editorial Voices in Translation*. Vol. 1. Québec: Éditions québécoises de l’œuvre, 2013. p. 6. Jansen en Wegener halen tegen deze achtergrond ook Andrew Chestermans onderscheid aan tussen ‘the *translation act*, referring to the decision-making process that takes place in the translator’s mind, and the *translation event* that unfolds “starting with the client’s request for a translation and ending with its reception by other agents on various levels”’.

¹³⁸ Voor meer informatie over DTS en de Cultural Turn zie Assis Rosa, Alexandra. 'Descriptive Translation Studies (DTS)'. In: Gambier, Yves & Luc Van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Amsterdam, Benjamins, 2010. p. 94-104; Snell-Hornby, Mary. *The Turns of Translation Studies*. Amsterdam: Benjamins, 2006. Enkele belangrijke basiswerken die DTS en de 'cultural turn' vertegenwoordigen, zijn Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins, 1995; Bassnett, Susan & André Lefevere (red.). *Translation, History and Culture*. Londen: Pinter, 1990.

¹³⁹ Buzelin, H      . 'Agents of Translation'. In: Gambier, Yves & Luc Van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 2. Amsterdam, Benjamins, 2011. p. 6-12.

Daarnaast wordt 'agency' in sommige benaderingen bijvoorbeeld ook toegeschreven aan dingen of abstracte zaken.¹⁴⁰ Zo kan de hoop op geldgewin bijvoorbeeld een drijvende kracht vormen in het netwerk – zoals dat tot op zekere hoogte bij Vandeputtes bemiddeling het geval bleek. Het hoeft echter niet te verbazen dat in de vertaalkunde de focus echter vaak vooral op de 'agency' van de vertaler ligt. Ook in onze studie ligt de nadruk voornamelijk op menselijke 'agency', waarbij in de eerste plaats de vertalers heel wat aandacht krijgen toebedeeld.

Dat de zichtbaarheid van de vertaler in het bijzonder de afgelopen decennia trouwens toenam in de vertaalwetenschap weerspiegelt zich onder meer in publicaties als het themanummer van het vakblad *Hermes*: 'Focus on the Translator' (2009)¹⁴¹, waarin Andrew Chesterman zelfs het idee voorstelt van een nieuw subveld met de naam 'TranslatOR Studies' waarin 'texts are secondary, the translators themselves are primary'.¹⁴² In onze studie blijft echter de focus op de vertaalde tekst (en zijn context) wel van centraal belang, maar nemen we de subjectpositie van de vertaler (en andere vertalende instanties) in het tekstuele en contextuele vertaalproces wel mee als een doorslaggevende factor in onze analyses. In toonaangevende studies die in hun titel alleen al duidelijk de groeiende zichtbaarheid van de vertaler binnen de vertaalstudie weerspiegelen, zoals Lawrence Venuti's *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995) of bijdragen als Theo Hermans 'The Translator's Voice in Translated Narrative' (1996),¹⁴³ wordt door de cruciale bemiddelde positie van de vertaler in het tekstuele mediatieproces in de verf te zetten duidelijk gemaakt dat vertaling onmogelijk een transparante overdracht is waarbij enkel sprake is van een linguïstische omzetting van de ene taal naar de andere. In hun voorwoord bij Venuti's *The Translator's Invisibility* schrijven Susan Bassnett en André Lefevere – twee belangrijke vertegenwoordigers van 'the Cultural turn' – dan ook:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way.

¹⁴⁰ Onder meer in Actor-Network Theory wordt er evenzeer aandacht besteed aan menselijk als aan niet-menselijk agency. Zie *Ibid.*; Zie ook Bandia, Paul & John Milton (red.). *Agents of Translation*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins, 2009.

op. cit. die eveneens niet-menselijke 'Agents of Translation' behandelen.

¹⁴¹ Dam, Helle V. & Karen Korning Zethsen (red.). 'Translation Studies: Focus on the Translator'. Themanummer, *Hermes. Journal of Language and Communication Studies* 42 (2009).

¹⁴² Chesterman, Andrew. 'The Name and Nature of Translator Studies'. In: Dam, Helle V. & Karen Korning Zethsen (red.). 'Translation Studies: Focus on the Translator'. Themanummer, *Hermes. Journal of Language and Communication Studies* 42 (2009): p. 15.

¹⁴³ Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londen: Routledge, 1995; Hermans, Theo. 'The Translator's Voice in Translated Narrative'. *Target* 8.1 (1996): p. 23-48.

Deze quote illustreert duidelijk dat de vertaalstudie niet langer een ‘a-historical prescription of what translation should be’ kan aanreiken, maar dat er nood is aan een gecontextualiseerde ‘description of what translation is in a particular historical context’.¹⁴⁴ Als een van de grondleggers van DTS formuleerde Gideon Toury in die overtuiging het idee dat vertalingen ‘facts of target cultures’ zijn, onderhevig aan normgestuurde ‘translation shifts’.¹⁴⁵ Niettemin werd Toury’s descriptieve, normgerichte benadering verweten te mechanistisch-behaviouristisch te zijn en daardoor te weinig aandacht te hebben voor individueel agency van concrete vertalers die niet alleen door normen worden gestuurd, maar op hun eigen manier op normen reageren en soms ook eerder toevallige, niet-normgestuurde beslissingen kunnen nemen.¹⁴⁶ Om de wisselwerking tussen eerder collectieve, sociologische patronen en normen enerzijds en het individuele, weliswaar gesocialiseerde subject anderzijds beter te laten uitkomen, introduceerde Daniel Simeoni tegen deze achtergrond het habitus-concept in de vertaalstudie.¹⁴⁷ Ook al werd het oorspronkelijk gebruik van die term door de Franse socioloog Pierre Bourdieu al enig determinisme verweten, de vertaalstudie biedt volgens onder meer Reine Meylaerts de kans op een bijstelling van het habitusconcept:

By integrating the translator’s intercultural habitus in its framework, Translation Studies can offer a much-needed correction to Bourdieu’s theory, which is still more national than intercultural in nature.¹⁴⁸

Naast een meer interculturele benadering lieten meerdere bijdragen uit de vertaalstudie ook zien hoe het habitusconcept – en dan in de eerste plaats toegepast op de vertaler – de ruimte biedt voor een gelaagde en dynamische invulling. De habitus van een vertaler kan evolueren en ook bepaald worden door andere professionele activiteiten of persoonlijke eigenschappen (gender, afkomst, opleiding etc.), des te meer aangezien het (literaire) vertalerschap als beroepscategorie vaak slechts vaag gedefinieerd is of soms

¹⁴⁴ Assis Rosa, Alexandra. *op. cit.*, p. 98-99.

¹⁴⁵ Toury, Gideon. *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁶ Zie o.m. Buzelin, Hélène. ‘How devoted can translators be? Revisiting the subservience hypothesis’. *Target* 26.1 (2014): p. 65; Hermans, Theo. ‘Toury’s Empiricism Version One’. *The Translator* 1.2 (1995): p. 222. Meylaerts nuanceert de kritiek op Toury echter: de individuele ‘agent’ is niet volledig afwezig in Toury’s normgerichte benadering, maar de relatie en wisselwerking tussen het collectieve en het individuele blijft inderdaad ‘relatively un(der)conceptualized’. Zie Meylaerts, Reine. ‘Translators and (their) norms. Towards a sociological construction of the individual’. In: Pym, Anthony; Shlesinger, Miriam & Daniel Simeoni (red.). *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam: Benjamins, 2008. p. 93.

¹⁴⁷ Simeoni, Daniel. ‘The Pivotal Status of the Translator’s Habitus’. *Target* 10.1 (1998): p. 1-39.

¹⁴⁸ Meylaerts, Reine. ‘Translators and (thier) norms’. *op. cit.*, p. 94.

zelfs niet als een professionele bezigheid wordt beschouwd.¹⁴⁹ Het zal bovendien in meerdere gevallen blijken dat de vertalers ook andere rollen vervullen in het netwerk omtrent de totstandkoming van de vertalingen dan louter die van tekstbezorger. Daarnaast kunnen ook andere instanties dan de officiële vertaler soms een directe invloed hebben op de vertaalde tekst. Wat betreft de Franse vertalingen van Claus' werk zullen we bijvoorbeeld zien dat ook de auteur soms nogal actief betrokken was in het vertaal- en bemiddelingsproces. In het vertaalproces is met andere woorden zowel sprake van 'overlap of agent roles'¹⁵⁰ als van 'multiple translatorship'¹⁵¹.

In onze analyses van de vertalingen en hun totstandkoming, zullen we dan ook kijken naar de gelaagde habitus van vertalers en andere bemiddelaars in het vertaalproces om hun vertaalkeuzes en -strategieën als gesocialiseerde subjecten evenals hun motivaties en engagementen als bemiddelaars beter te begrijpen. Hierbij nemen we ook hun ethos in acht, met name de manier waarop ze zichzelf al dan niet bewust opstellen als autoritair, onderdanig, zelfbewust, etc. in privédocumenten (zoals briefwisselingen) en publieke documenten (zoals peritextuele vertalersvoorwoorden, gepubliceerde meta-reflecties over hun vertalerschap of interviews). We vertrekken hierbij van een vergelijkende tekstuele, paratekstuele en contextuele analyse, waarbij enerzijds het tekstuele en materiële vertaalproces in de mate van het beschikbare materiaal wordt gereconstrueerd en anderzijds de eerste Franse vertaling naast het Nederlandstalige origineel en eventueel de latere hervertalingen wordt geplaatst. Op die manier vallen in de vertaalde teksten (en parateksten) bepaalde verschuivingen (*shifts* of *resémantisations*, zie infra) en uiteenlopende vertaalstrategieën op, die we op hun beurt trachten te verklaren aan de hand van de socio-historische constellatie waarin de vertaling ontstond en de habitus van de vertaler en van andere vertalende of bemiddelende instanties. Wegens de doelbewust ingezette allografische voorwoorden (peritexten) in de *Plat Pays*-collectie van Jacques De Decker zullen we daar bijvoorbeeld ook de habitus en ethos van de *préfaciers* analyseren, evenals de manier waarop De Decker als *directeur de collection* zichzelf tot doel stelde de vertalingen uit zijn reeks op een zo efficiënt mogelijke manier in te bedden in de nieuwe doelcontext door niet alleen herkenbaarheid na te streven maar zijn reeks ook literaire legitimiteit en geloofwaardigheid te doen uitstralen. Hierbij zullen we gebruik maken van bevindingen

¹⁴⁹ Meylaerts, Reine. 'Habitus and self-image'. *op. cit.*, p. 1. Zie ook o.m. Vonderobermeier, Gisella M. (red.). *Remapping habitus in translation studies*. Amsterdam: Rodopi, 2014.

¹⁵⁰ Gonne, Maud. 'Overlap of agent roles in early twentieth-century Belgium. "A lucrative way of spending time"'. *Translation and Interpreting Studies* 11.3 (2016): p. 361–380.

¹⁵¹ Jansen, Hanne & Anna Wegener (red.). *Authorial and editorial voices in translation*. Vol. 1 & 2. Québec: Éditions québécoises de l'oeuvre, 2013.

uit de socio-narratieve theorie,¹⁵² zoals Sue-Ann Hardings idee van de ‘temporary (expert) narrator’ die doelbewust wordt geselecteerd en ingezet om een breder overkoepelend discours (socio-narrative) kracht bij te zetten, maar de indruk geeft van een onafhankelijke gemedieerde getuigenis.¹⁵³

Daarnaast laat de vergelijking van vertaling en hervertaling toe zowel spatiale als temporele evoluties en verschillen te ontwaren op allerlei gebieden: met name wat betreft historisch-cultureel bepaalde vertaalnormen die zich onder meer reflecteren in concrete tekstuele en paratekstuele vertaalstrategieën en contextuele bemiddelingsstrategieën die op hun beurt ook afhangen van het persoonlijke en professionele profiel van vertalers, hun visie op hun vertalerschap en hun verhouding ten opzichte van andere ‘agents’ in het netwerk. Zo kunnen we de zelfbewuste positie van een latere vertaler als Alain van Crugten zowel linken aan de centraler geworden positie van de vertaler in de vertaalwetenschap en de verzelfstandiging van de discipline *tout court* – ontwikkelingen waarvan Van Crugten zich als (ex-)academicus expliciet bewust toont en die zich reflecteren in zijn vertaalpraktijk –, als aan zijn daaraan onlosmakelijk verbonden visie op het vertalen als een creatief proces. Dit verschilt bijvoorbeeld sterk van de praktische vertaalnormen uit Maddy Buysse's tijd, toen ook de vertaalstudie nog zo goed als onbestaande was en vertalingen doorgaans in termen van onderdanigheid en equivalentie werden omschreven en de ‘goede’ vertaler bij voorkeur uitblonk in onzichtbaarheid en dienstbaarheid – eigenschappen die in de jaren vijftig trouwens nog vanzelfsprekend met haar maatschappelijke positie als vrouw werden geassocieerd. Dat Buysse daarnaast een beginnend vertaalster was van een beginnend auteur en Van Crugten een gevestigd vertaler van een auteur die intussen al een matuur boegbeeld was van de Nederlandstalige literatuur, uit zich ook op tekstueel en paratekstueel gebied in de vertaling evenals in de machtsverhoudingen binnen het vertaalproces. Wat betreft die machtsverhoudingen tekenen zich trouwens ook voorspelbare spatiale patronen af waarbij Parijse uitgevers vaak het laatste woord hebben en waarbij vanuit de (Nederlandstalige en Franstalig-Belgische) periferie vaak met gemengde gevoelens naar het centrum wordt gekeken – het centrum waarvan ze de bevestiging en erkenning zoeken, maar waartegen ze zich eveneens afzetten en waarvan ze zich willen differentiëren. Dit zijn slechts enkele voorbeelden waaruit de

¹⁵² Mona Baker introduceerde het socio-narratieve kader in de vertaalwetenschap in *Translation and Conflict*. op. cit. Zie infra.

¹⁵³ Harding, Sue-Ann. ‘How do I apply narrative theory? Socio-narrative theory in translation studies’. *Target* 24.2 (2012): p. 286-309; ID. ‘Translating eyewitness accounts. Personal narratives from Beslan, September 2004’. *Journal of Language and Politics* 11.2 (2012): p. 229-249.

interactie tussen culturele machtsverhoudingen, socio-historische normen, de habitus van de vertaler en van andere 'agents' in het netwerk naar voren komen.

Voice

Om de (para)tekstuele sporen of interventies van de vertaler aan te duiden, wordt in de vertaalwetenschap vaak metaforisch naar de 'voice of the translator' verwezen, en ook wij zullen de term 'stem' in die hoedanigheid gebruiken – vooral in het tweede hoofdstuk, waarin we zullen illustreren hoe verschillende 'stemmen' van vertalende instanties met elkaar interageren tijdens het vertaalproces. In het reeds aangehaalde artikel 'The Translator's Voice in Translated Narrative' uit 1996 ondernam Theo Hermans een eerste poging om de 'voice' of 'discursive presence' van de vertaler te omschrijven en te interpreteren vanuit de vaststelling en vraagstelling dat '[t]ranslation demands a translator. Translators are responsible for producing the words we encounter on the pages of translated texts. It seems reasonable to assume that their manual intervention will leave traces in the texts themselves. How to identify and interpret these traces?'.¹⁵⁴ In zijn artikel uit 1996 focust Hermans nog uitsluitend op duidelijk waarneembare en haast louter formele vormen van (peri)tekstuele vertalersingrepen zoals voetnoten waarin vertaalkeuzes worden verduidelijkt of tekstingrepen waarin op een eerder expliciete meta-reflexieve manier naar de vertaalpraktijk wordt verwezen. In latere bijdragen komen de meer sociale en ethische¹⁵⁵ implicaties die vertalersingrepen en dus tekstuele transformaties met zich meebrengen op de voorgrond en werden ook ingrepen die niet meteen in het oog springen¹⁵⁶ als onderdeel van de 'stem' van de vertaler onderzocht, ook al blijft de nadruk vaak sterk liggen op discordanties ('discordant narration')¹⁵⁷ tussen de vertalersstem en de waarden aanwezig in de originele tekst.

Bij onze gevalstudies is de vertalersstem niet noodzakelijk ideologisch discordant en komt ze vaak enkel door een tekstuele vergelijking met het origineel of hervertalingen

¹⁵⁴ Hermans, Theo. 'Positioning translators: Voices, views and values in translation'. *Language and Literature* 23.3 (2014): p. 300.

¹⁵⁵ Zie o.m. *Ibid*; Spiessens, Anneleen. 'Translation as argumentation: ethos and ethical positioning in Hoess's Commandant of Auschwitz'. *Translation Studies* 6.1 (2013): p. 3-18.

¹⁵⁶ Greenall maakt hierbij een onderscheid tussen 'manifest' & 'non-manifest voice'. Zie Greenall, Annjo Klungervik. 'The Scandinavian singer-translator's multisemiotic voice as performance'. In: Alvstad, Cecilia; Greenall, Annjo Klungervik, Jansen, Hanne & Kristiina Taivalkoski-Shilov (red.). *Textual and Contextual Voices of Translation*. Amsterdam, Benjamins, 2017. p. 21-38.

¹⁵⁷ Hermans, Theo. 'Positioning translators'. *op. cit.*, p. 286.

aan de oppervlakte¹⁵⁸ of door periteksten te betrekken of gebruik te maken van informatie uit briefwisselingen, interviews en dergelijke waarin vertalers zich bijvoorbeeld uitlaten over hun vertaalkeuzes en -strategieën al dan niet met betrekking tot een specifieke tekst (zie infra). Ook bevat ons corpus geen teksten die duidelijke diepgaande ethische implicaties en bezwaren opleverden voor de vertalende instanties – waarvan die de noodzaak kunnen voelen afstand te willen nemen – wat wel duidelijk het geval is bij het vertalen van bijvoorbeeld getuigenissen van (oorlogs)misdadigers of bij teksten die niet in een bepaald (totalitair) politiek regime passen en censurerend vertaald worden of waartegenover de vertaler zich bijvoorbeeld (al dan niet uit eigen overtuiging) afwijzend opstelt. Niettemin heeft de vertaaldaad steeds ethische implicaties, ook bij het vertalen van teksten die niet direct het licht zagen in omstandigheden van conflict of waarbij geen uitgesproken discordantie is tussen de overtuigingen van de vertaler (of vertalende literatuur) en die van de auteur. De vertaler bevindt zich, zoals we zullen zien, met name steeds ‘tussen twee stoelen, tussen twee vuren’¹⁵⁹ en moet een evenwicht vinden tussen de eigenheden van de brontekst en de verwachtingen van de doelcultuur – zowel vormelijk qua stijl en qua structuur, als inhoudelijk en ideologisch. Daarbij is het steeds een delicaat gegeven dat een vertaler als het ware de woorden van een ander in de mond moet nemen en die moet overzetten naar een andere taal – wat steeds herinterpretaties en dus verschuivingen met zich meebrengt –, maar dat ook die vertaalde woorden in de receptie doorgaans aan de originele auteur worden toegeschreven, met inbegrip van alle (ongewenste) veranderingen en manipulaties.¹⁶⁰ Dergelijke *translation shifts* kunnen zich dus ook puur op vormelijk gebied situeren en in de receptie kunnen bijgevolg bepaalde vormelijke of structurele (in plaats van ideologische) teksteigenschappen onterecht aan de auteur worden geweten/verweten, wat toont dat elke vertaalact ethische implicaties heeft, zelfs wanneer het dus niet om sterk ideologisch geladen teksten gaat. Ook bij de Franse vertalingen van Claus’ Vlaamse teksten treden, zoals we zullen zien, trouwens wel ook meermaals identitair-imagologische en cultuurpolitieke-ideologische betekenisverschuivingen, herinterpretaties of *resémantisations* op. De transformerende vertalersstemmen bevinden zich met andere woorden zowel op niveau van de

¹⁵⁸ Pekkanen, Hilkka. ‘The Translator’s Voice in Focalization’. In: Taivalkoski-Shilov, Kristiina & Myriam Suchet (red.). *La traduction des voix intra-textuelles/Intratextual Voices in Translation*. Québec: Éditions québécoises de l’oeuvre, 2013. p. 67-85.

¹⁵⁹ Zie Grave, Jaap & Lut Missinne (red.). *op. cit.*

¹⁶⁰ Tegen deze achtergrond wordt vertaling soms als ‘reported speech’ geconceptualiseerd. Zie o.m. Taivalkoski-Shilov, Kristiina. ‘Voice in the Field of Translation Studies’. In: Taivalkoski-Shilov, Kristiina & Myriam Suchet (red.). *La traduction des voix intra-textuelles/Intratextual Voices in Translation*. Québec: Éditions québécoises de l’oeuvre, 2013. p. 1-9; Hermans, Theo. ‘Positioning Translators’. *op. cit.*; Folkart, Barbara. *Le conflit des énonciations: Traduction et discours rapporté*. Montreal: Éditions Blazac, 1991.

interpretatie als van de expressie, zoals opnieuw Theo Hermans het treffend en duidelijk verwoordde:

[V]ertalingen [dragen] altijd de aanwezigheid van een vertaler in zich. Het gaat hier om een discursieve aanwezigheid, een stem, een subjectpositie, het spoor dat terugverwijst naar een interventie. Moeilijk te bevatten is die vertalersaanwezigheid niet, al is het soms lastig haar met de vinger aan te wijzen. Alle vertalen vereist het begrijpen en interpreteren van een bestaande tekst, en bijgevolg een interpretatief gezichtspunt. Het tot stand brengen van de nieuwe tekst, de vertaling, vergt een bepaalde keuze uit beschikbare talige middelen. Beide operaties, interpretatie en expressie, geven een handelend subject en daarmee een subjectpositie te kennen.¹⁶¹

Ook in de onmiddellijke peritekst van de vertaling kan zich trouwens expliciet de vertalersstem manifesteren – bijvoorbeeld in een vertalerswoord –, deze keer sprekend in eigen naam en dus op het eerste gezicht met minder ethische implicaties. Wanneer de vertaler in dergelijke instanties echter een ethos¹⁶² van autoriteit, professionaliteit en bekwaamheid tentoonspreidt, kan dit de indruk wekken dat de auteursstem op een goede, ‘equivalente’, gepaste manier is overgebracht. Bijgevolg kan dit leiden tot een versterking van wat Cecilia Alvstad ‘the Translation Pact’ noemt, met name de illusie dat de vertaling een neutrale, transparante weergave is van de oorspronkelijke tekst en dat we ook in de vertaling in feite de ongemiddelde auteursstem aan het woord horen.¹⁶³ Voorwoorden door andere ‘stemmen’ dan die van de vertaler zijn vaak zelfs nog efficiënter in het negeren van de vertalende interventie en dus het uitwissen van de vertalersstem omdat zij vaak geen enkel onderscheid maken tussen origineel en vertaling. Ook al introduceren ze een vertaling, toch hadden ze het vaak net zo goed over de originele tekst kunnen hebben en hebben ze het soms ook werkelijk uitsluitend over het origineel in plaats van over de eigenlijke ingeleide

¹⁶¹ Hermans, Theo. ‘Vertalen als navelstaren. Van equivalentie naar intertekstualiteit’. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 11.2 (2004): p. 11- 12.

¹⁶² Het ethos van de vertaler zien wij als een onderdeel van het overkoepelende ‘voice’-begrip. Een zichtbaar vertalersethos toont met name een discursieve aanwezigheid van de vertalende instantie in de tekst. ‘Voice’ is echter omvattender dan onze definiëring van ethos aangezien een (vertalers)ethos – of het beeld van de sprekende/schrijvende instantie dat uit een tekst/discours naar boven komt – zich manifesteert bij een ‘simpele’ lectuur van de tekst zonder dat er nood is aan een analytische vergelijking met het origineel of met andere (her)vertalingen. In tegenstelling tot het ethos kan de vertalersstem daarentegen ook heel vaak op een niet-manifeste manier aanwezig zijn, zeker in de vertaling zelf. Een ethos van de vertaler of van andere bemiddelaars onderscheiden we in onze cases, waar de vertalers/bemiddelaars zich nooit uitdrukkelijk willen distantiëren van bijvoorbeeld de ethische boodschap van de tekst, voornamelijk in parateksten waar de vertaler uitdrukkelijk in eigen naam spreekt.

¹⁶³ Alvstad, Cecilia. ‘The Translation Pact’. *Language and Literature* 23.3 (2014): p. 270-284.

vertaling, wat het idee van volstreekte equivalentie alleen maar versterkt (zie hoofdstuk drie).

Naast de herinbedding in een andere doelcontext, draagt de vertaling dus ook steeds sporen mee van de persoonlijke interpretatie van de vertalende instanties – die bijvoorbeeld bepaalde identitaire verschuivingen met eventueel ideologische implicaties kan teweegbrengen, zoals het inbedden van Claus als ‘Belgisch’ auteur in een ‘pan-Belgisch’ kader –, alsook meer stilistische, talige, vormelijk ‘expressieve’ keuzes van de vertaler(s). Ook het begrip ‘stijl’ dat al meer dan eens als een distinctief kenmerk van de vertalende subjectpositie werd aangehaald in de vertaalstudie, wordt tegen deze achtergrond vaak als onderdeel van ‘the translator’s voice’ gezien.¹⁶⁴ Wat de voice/stem-metafoor ook bruikbaar maakt, is het samengaan van het idee dat er iets in talige vorm wordt geuit,¹⁶⁵ en dat dat tegelijkertijd gekenmerkt wordt door een identiteit, een eigen karkater, net zoals iemands stem ook vaak als een karakteristiek herkenningspunt wordt beschouwd en over een eigen stemtimbre of stemkleur beschikt. Daarnaast laat de positie van de vertaler zich in meerdere gevallen goed beschrijven tegen de achtergrond van het idee (uit voornamelijk postkoloniale of gender studies) van de subalterne, onderdrukte stem en zullen we concreet zien hoe in vertalingen consonante of dissonante stemmen optreden en elkaar omwille van asymmetrische machtsverhoudingen overstemmen.

Van belang is dat we in onze analyses naast de vertalersstem dus ook rekening houden met andere ‘translational voices’,¹⁶⁶ en dat zowel in de tekst als de parateksten, aangezien we op die manier inzicht kunnen krijgen in de machtsverhoudingen binnen

¹⁶⁴ Zie Baker, Mona. ‘Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator’. *Target* 12.2 (2000): p. 241–266. Baker beschrijft stijl in haar artikel nog als een breder begrip dan ‘the Translator’s Voice’ aangezien ze verwijst naar de nog eerder beperkte definiëring uit Hermans’ ‘The Translator’s Voice in Translated Narrative’ (1996) waar het nog ‘simply’ om ‘instances of open intervention’ gaat (*Ibid.*, p. 244). Het meer overkoepelende, bredere idee van de vertalersstem dat wij tot nu toe uiteen zetten en zoals dat de dag van vandaag meestal in de vertaalstudie wordt gebruikt, is echter omvattender dan ‘the translator’s style’, die slechts gezien wordt als ‘a textual factor and part of [the translator’s] voice’. Zie Taivalkoski-Shilov, Kristiina. *op. cit.*, p. 5.; Zie ook Pekkanen, Hilka. *op. cit.*

¹⁶⁵ In het Engels betekent ‘to voice’ ook onder meer ‘verwoorden, onder woorden brengen, weergeven of vertolken’.

¹⁶⁶ Zie Jansen, Hanne & Anna Wegener. *Authorial and Editorial Voices in Translation*. *op. cit.*; Alvstad, Cecilia & Alexandra Assis Rosa. ‘Voice in retranslation: An overview and some trends’. In: Alvstad, Cecilia & Alexandra Assis Rosa (red.). ‘Voice in retranslation’. Themanummer, *Target* 27.1 (2015): p. 3–24; Alvstad, Cecilia; Greenall, Annjo Klungervik; Jansen, Hanne & Kristiina Taivalkoski-Shilov. (red.). *Textual and Contextual Voices in Translation*. Amsterdam, Benjamins, 2017. p. 4. Miskening voor andere vertalende instanties dan de vertaler kan trouwens nefast zijn voor de vertaler zelf, bijvoorbeeld wanneer die alleen voor bepaalde bedenkelijke vertaalkeuzes, die mogelijk niet enkel uit zijn/haar beslissingen voortvloeiden, bekritiseerd wordt in de receptie.

de verschillende fases van het vertaalproces. Of zoals het verwoord wordt in de introductie van de bundel *Textual an Contextual Voices of Translation* (2017):

To shed light on multiple translatorship, and not least on the role of the translator amid other agents, it is [...] necessary to understand “the relations of power underlying the process of translation in its various stages” (Wolf 2010: 341). The parties involved are bestowed with different degrees of agency, and as their preferences, allegiances, and agendas vis-à-vis the translated text most likely differ, the interaction may very well turn into a power struggle, as emphasized in many studies on translational interaction that adopt the Bourdieusian framework [...].¹⁶⁷

Hieraan voegen de auteurs van deze theoretische inleiding echter toe dat de aandacht voor ‘multiple translatorship’ eveneens de meer horizontale collaboratieve en wederzijdse interacties – die niet louter in termen van machtsstrijd kunnen worden uitgelegd – in de verf kan zetten. In dat geval zijn volgens hen benaderingen geïnspireerd door Actor-Network Theory (ANT) geschikter dan het sterk hiërarchische (en soms als deterministisch opgevatte (zie supra)) Bourdieuaanse model. In onze benadering combineren we dan ook zowel een grote aandacht voor het veelpolige netwerk met zijn verscheidene actoren,¹⁶⁸ als meer Bourdieuaans geïnspireerde sociologische en vertaalwetenschappelijke benaderingen¹⁶⁹, die wij, net als Hélène Buzelin,¹⁷⁰ eerder als complementair dan als tegenstrijdig beschouwen. Buzelin stelt zowel door ANT als door Bourdieu geïnspireerde benaderingen trouwens expliciet voor als een aanvulling op het te normgerichte en te weinig op agency gerichte polysysteemmodel dat centraal staat binnen klassieke DTS. Toch gooien wij ook dat model niet onherroepelijk over boord, wegens zijn inzichtelijke centrum-periferie kader en de bruikbare concepten die het aanlevert met onder meer het begrip ‘repertoire’.¹⁷¹

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶⁸ Zoals o.m. Gonne, Maud. ‘Overlap of agent roles’. *op. cit.*; D’hulst, Lieven et al. ‘Towards a multipolar model of cultural mediators’. *op. cit.*.

¹⁶⁹ Zo zullen Franse sociologen die zowel in lijn met Bourdieu als vanuit een kritiek op Bourdieu werken, zoals respectievelijk Heinich of Boltanski en Thévenot aan bod komen, evenals Casanova die ondanks haar grensoverschrijdende perspectief erg francocentrisch blijft. Daarnaast zullen we ook gebruik maken van de meer expliciet vertaalwetenschappelijke werken van Sapiro of Heilbron met hun aandacht voor wereldwijde vertaalstromen, waarbij Frankrijk weliswaar vaak onderdeel uitmaakt van hun corpus, maar vanuit een minder francocentrisch perspectief.

¹⁷⁰ Buzelin, Hélène. ‘Unexpected Allies’. *The Translator* 11.2 (2005): p. 193-218.

¹⁷¹ Even-Zohar, Itamar. ‘The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer’. *Target* 9.2 (1997): p. 355-363; Andringa, Els. ‘Penetrating the Dutch Polysystem: The Reception of Virginia Woolf, 1920–2000’. *Poetics Today* 27.3 (2006): p. 501-568.

Tot nu toe hadden we het dus over de ‘stem van de vertaler’ of breder, ‘de stem van de verschillende vertalende instanties’ als de discursieve sporen in de vertaling (zowel de tekst als de perittekst) van de actoren binnen het vertaalproces. Maar ook reeds vóór de vertalende interventies is er vaak sprake van polyfone (meerstemmige) literaire teksten waarin allerhande interne tekstuele stemmen naast de (al dan niet geïmpliceerde) auteursstem zich op verschillende tekstuele niveaus (perittekst, diëgese, intradiëgetische en extradiëgetische vertelling etc.) manifesteren en met elkaar interageren. Het is bijgevolg ook interessant om na te gaan hoe de vertalende ingrepen een impact hebben op die interne meerstemmigheid van teksten – een meerstemmigheid die zoals Mikhail Bakhtin¹⁷² illustreerde ook ideologische implicaties kan hebben en waarop de vertalersingrepen dus niet louter vormelijk-stilistische implicaties hebben. Zoals Wendy Lemmens in haar proefschrift met betrekking tot *De verwondering* (1962) beargumenteerde, gaat het dialectgebruik bij Claus, waarmee hij naast de standaardtaal dus andere talige registers en discoursen in zijn schrijven verwerkt en waarmee hij meerstemmigheid of polyfonie creëert, veel verder dan stilistische *spielerei* of het creëren van *couleur locale*, maar wordt het daarentegen ingezet om ‘centrale narratieve, poëtische en ideologische motieven mee aan te drijven’.¹⁷³ Lemmens gaat verder als volgt:

Daarmee veronderstel ik tevens dat Claus zich bewust is van het feit dat elk taalregister cultureel, sociaal, politiek en ideologisch geconnoteerd is en dat onder andere het opvoeren van ‘dialect’ extra betekenislagen met zich meebrengt. Ik verwacht dus dat Claus enkele specifiek geconnoteerde (of beter: ‘geregistreerde’) taalregisters opvoert die – in ieder geval voor een Vlaams leespubliek – extra lagen aan de roman toevoegen en tegelijkertijd een bepaalde zienswijze of zelfs boodschap op het publiek proberen over te dragen.

In vertaling kan, omwille van de talige omzetting alleen al, het originele dialect met alle socio-historische, contextgebonden connotaties vanzelfsprekend niet (geheel) worden bewaard. Niet alleen is het onmogelijk om het oorspronkelijke dialect te behouden, een doeltaaldialect kan nooit identiek dezelfde connotaties reproduceren. Het is bijgevolg dan ook eigen aan vertaling dat dialect vaak wordt ‘wegvertaald’, samen met alle ‘extra lagen’ van betekenis. Niettemin zullen we zien dat ook in vertaling vaak een vorm van compensatie voor het verdwenen dialect wordt bedacht, zoals het gebruiken van een

¹⁷² Zie Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (ed. Holquist, Michael; vert. Emerson, Caryl & Michal Holquist). Austin: University of Texas Press, 1990; ID. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. (ed. & vert. Emerson, Caryl; introd. Booth, Wayne C.). Manchester: Manchester University Press, 1984.

¹⁷³ Lemmens, Wendy. *op. cit.*, p. 244.

sociolect of andere vormen van afwijkende, niet-standaardtaal.¹⁷⁴ Zoals we zullen zien, zal in meerdere Franse Clausvertalingen het gebruik van een niet volledig Standaardfrans met varianten uit de Franstalig-Belgische periferie meer dan louter stilistische eigenschappen van het origineel deels compenseren, en ook tot op zekere hoogte een ideologische laag behouden – die weliswaar niet volledig gelijkloopt met het origineel en enigszins andere zwaartepunten heeft. Een belangrijke factor om dergelijke vormen van (gedeeltelijke) compensatie in de Franstalige Clausvertalingen mogelijk te maken is, zoals we zullen beargumenteren, volgens ons de sterke culturele en historische connectie tussen Vlaanderen en Franstalig-België, die zich soms zelfs op talig niveau doortrekt in respectievelijk gallicismen of belgicismen, waarbij vooral de positie van de periferie met zijn eigen talige eigenaardigheden tegenover een normerend, normaliserend ‘standaardtalig’ centrum een constante is bij zowel het Vlaamse origineel tegenover Nederland als de Franstalig-Belgische vertaling tegenover Frankrijk. Op het onlosmakelijke verband tussen (het begrip van) literaire meerstemmigheid in de tekst enerzijds en de oorspronkelijke historische, sociologische en ideologische context waarin die tekst ontstond anderzijds, wijst ook Bakhtin:

A stylistic analysis of the novel cannot be productive outside a profound understanding of heteroglossia, an understanding of the dialogue of languages as it exists in a given era. But in order to understand such dialogue, or even to become aware initially that a dialogue is going on at all, mere knowledge of the linguistic and stylistic profile of the languages involved will be insufficient: what is needed is a profound understanding of each language's socio-ideological meaning and an exact knowledge of the social distribution and ordering of all the other ideological voices of the era.¹⁷⁵

Als we dit citaat op vertaling betrekken, wordt dus opnieuw duidelijk dat talige, socio-historische en (socio-)ideologische verschuivingen hand in hand gaan en onvermijdelijk een impact hebben op de meerstemmigheid in de tekst.

Naast het gebruik van (artistiek verwerkte) dialectaspecten als misschien een van de opvallendste uitingen van heteroglossia – namelijk de constante conflictueuze interactie tussen verschillende taalvormen (standaardtaal, dialect, etc.) die elk hun eigen stilistische eigenschappen en daaraan verbonden ideologische implicaties hebben en die zowel in de werkelijkheid als (in artistiek herwerkte vorm) in de literatuur voorkomen – zijn er nog andere manieren om literaire polyfonie te creëren. Zoals reeds werd aangehaald, zijn Claus' werken ook doorspekt met allerlei intertekstuele

¹⁷⁴ Alvstad, Cecilia. 'Voices in Translation'. In: Gambier, Yves & Luc Van Dorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 4. Amsterdam: Benjamins, 2013. p. 207-210.

¹⁷⁵ Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. op. cit., p. 417.

verwijzingen, en niet alleen naar thema's uit de gecanoniseerde klassieke literatuur. Ook de populaire cultuur en clichés uit het alledaagse taalgebruik worden door Claus niet geschuwd, wat in meerdere gevallen een sterk polyfoon resultaat oplevert. Opnieuw kan ook hier vertaling voor al dan niet ingrijpende verschuivingen zorgen, aangezien het repertoire van de nieuwe doelcontext nooit identiek zal zijn aan dat van de oorspronkelijke context waarbinnen het werk het licht zag en de vertaalde tekst als het ware in een nieuw intertekstueel web moet functioneren.¹⁷⁶ Ook de manier waarop interne tekstuele stemmen zijn weergegeven – met name door middel van indirecte rede, vrije indirecte rede, directe rede, vrije directe rede – is bovendien vaak betekenisvol op meer dan alleen een stilistisch niveau en kan bijvoorbeeld een stemvermening tussen vertellerstekst en personagetekst teweegbrengen wanneer gebruik wordt gemaakt van de vrije indirecte rede (ook wel 'dual voice' genoemd).¹⁷⁷ In een experimenteel boek als *De verwondering* wordt ook gespeeld met allerlei manieren om vertellerstekst en personagetekst weer te geven en kan dit gezien worden als een manier om de verwarring van het betoog van de geesteszieke De Rijckel – die optreedt als personage én verteller – kracht bij te zetten. In haar beknopte vergelijking tussen de Duitse en Franse vertalingen van *De verwondering* merkt Lut Missinne echter op dat ook daar verschuivingen optreden in het vertaalproces en dat de (nochtans functionele) afwisseling tussen een ik-verteller en een hij-verteller in onder meer de openingsparagraaf van de roman in de Duitse vertaling gehomogeniseerd is en van een vrije directe rede een gemakkelijker leesbare directe rede gemaakt is, waardoor het aanvankelijke, verwarrende en schizofrene effect dus wordt geneutraliseerd.¹⁷⁸ Hierdoor wordt door vertaalingrepen ook op narratologisch niveau het polyfone karakter van de roman in de vertaling gereduceerd, wat bovendien ook implicaties heeft voor de karakterisering van onder meer het hoofdpersoon en de oorspronkelijk als verward of onbetrouwbaar overkomende vertelinstantie. Hoe de vertalingen van *De verwondering* ook in de rest van de tekst een al dan niet sterke impact hebben op de weergave van vertel- en personagestemmen, is een interessant onderwerp voor een vervolgstudie die onder meer Lemmens' bevindingen over de originele roman kan meenemen en toetsen

¹⁷⁶ Holmes wees in het bijzonder met betrekking tot poëzievertaling al op de moeilijkheid om de 'literaire intertekst' waarvan een literaire tekst deel uitmaakt in vertaling over te brengen. Zie Holmes, James S. 'De brug bij Bommel herbouwen'. (vert. Versteegen, Peter) *Revisor* 3.1 (1976): p. 36-39.

¹⁷⁷ 'Vrije indirecte rede'. In: Van Bork, Gerrit Jan; Delabastita, Dirk; Van Gorp, Hendrik; Verkruijsse, Piet J. & George J. Vis (red.). *Algemeen letterkundig lexicon. Digitale bibliotheek voor Nederlandse letteren* (2012-...), online publicatie. https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/ (Laatste geraadpleegd op 12 september 2019).

¹⁷⁸ Missinne, Lut. *op. cit.*, p. 89, 96.

aan de vertalingen. In het bestek van het huidige onderzoek is hiervoor echter onvoldoende ruimte.¹⁷⁹

Als grondlegger van de polyfonie- en heteroglossiaconcepten focuste Bakhtin op de roman, maar zoals onder meer De Geest aantoonde, is ook Claus' poëzie intertekstueel in hoge zowel als lage registers en vaak sterk polyfoon. De Geest beveelt dan ook aan om ook 'de hoogst functionele "polyfonie" van Claus' lyriek aan een nader onderzoek te onderwerpen'.¹⁸⁰ Ook met betrekking tot zijn theater – dat als genre van nature doorgaans dialogisch is opgebouwd en bij opvoering ook letterlijk (en niet metaforisch) een of meer stemmen tot uiting laat komen – zullen we zien dat er sprake is van polyfonie. Al in *Een bruid in de morgen* (1955) krijgen personages bijvoorbeeld elk een eigen manier van spreken die karakteriserend werkt – zoals onder meer aan de hand van onze vertaalanalyse in de verf gezet zal worden – en in een stuk als *Vrijdag* (1969) experimenteert Claus ook in zijn theater voor het eerst met een door dialect getinte toneeltaal. De impact van de vertalende ingrepen op deze polyfone aspecten zullen in onze analyses de revue passeren. Daarnaast schuwt de auteur in zijn theater evenmin het gebruik van (o.m. Bijbelse) interteksten en zelfs al heeft theater niet de gelaagdheid van (vrije) directe of indirecte rede, wel bevat het – zeker bij Claus – een redelijk omvangrijk omkaderend discours van didascalieën dat zich niet toont in de opvoering, maar wel tijdens de lectuur van de dramatekst en dat in vertaling ook de sfeerschepping en setting mogelijk beïnvloedt en zelfs kan doordringen tot verschuivingen in de karakterisering (en zoals de kritische receptie ons leert ook de geloofwaardigheid) van de personages. In zijn 'nota's aan de regisseur' in *Een bruid* manifesteert de auteursstem zich zelfs met enige autoriteit en controledrang, maar zoals we zullen zien, blijkt de weglating daarvan in de opeenvolgende Franse vertalingen mogelijk een effect te hebben gehad op de interpretatie en vertolking van de personages met enkele (onterechte) kritieken aan het adres van de auteur tot gevolg.

De interactie tussen de tekstuele ingrepen van de vertalende instanties enerzijds en de tekstinterne stemmen anderzijds blijkt dus onlosmakelijk met elkaar verweven of zoals het door Alvstad en haar mederedacteuren wordt verwoord: 'Voices in and around translated texts mix and blend in intricate ways that reveal how translation is a matter

¹⁷⁹ Over de manieren waarop vertaling op verschillende niveaus de narratieve structuur van teksten beïnvloedt, zie Bernaerts, Lars; De Bleeker, Liesbeth & Julie De Wilde. 'Narration and Translation'. *Language and Literature* 23.3 (2014): p. 203-212.

¹⁸⁰ De Geest, Dirk. 'Voor twaalf lezers en een snurkende recensent? Over de studie van Claus' poëzie'. In: Wildemeersch, Georges & Gwennie Debergh (red.). *Hugo Claus. "Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht". Vijftig jaar beschouwing in citaten, tekeningen en overzichten*. Leuven: Peeters, 1999. p. 17. Zie ook Buelens, Geert. 'Iets publieks'. *op. cit.*, p. 198.

of circulation of and confrontation between voices, and of constant negotiation and re-negotiation of meaning'.¹⁸¹

Micro-historisch materiaal voor een socio-biografische aanpak: persoonlijke getuigenissen en archieven

Om een beter beeld te krijgen van de habitus en agency van de vertalers en andere bemiddelaars en de manier waarop die zich in de vertaling manifesteren evenals van de concrete situatie waarin de vertaling ontstond en de netwerken die zich eromheen sponnen, maken we in onze studie gebruik van allerlei biografische gegevens. Wegens de vaak achter de schermen gesitueerde positie van vertalers en interculturele bemiddelaars zijn die echter dikwijls eerder schaars publiekelijk bekend. Dergelijke gegevens zijn nochtans cruciaal in onze socio-biografische aanpak en we zijn voor het vergaren ervan dan ook vaak aangewezen op onder meer persoonlijke getuigenissen of interviews¹⁸² of op archiefmateriaal.

In een nummer van *The Translator* dat focust op 'Theories and methodologies of translation history' (2014)¹⁸³ werd door Jeremy Munday expliciet geïllustreerd hoe enerzijds 'post-hoc accounts' van vertalers – met andere woorden expliciete reflecties over (een) door hen vertaalde tekst(en) – in de vorm van onder meer interviews en anderzijds archiefmateriaal een meerwaarde kunnen vormen voor een micro-historische aanpak die het vertaalproces en de praktijk van het vertalen op een gedetailleerde manier in kaart wil brengen. Dergelijke tekstuele bronnen die in verschillende mate van directheid¹⁸⁴ betrekking hebben op de primaire tekst, namelijk de eigenlijke vertaalde tekst, noemen wij epiteksten – in navolging van Genettes typologie, waarbij hij parateksten onderverdeelt in periteksten en epiteksten.¹⁸⁵ Onze

¹⁸¹ Alvstad, Cecilia et al. *op. cit.*, p. 4.

¹⁸² In het kader van ons onderzoek interviewden wij onder meer Alain van Crugten en Jacques De Decker en wisselden we e-mails en brieven uit met Nadine Buysse (de dochter van Maddy Buysse), Thomas Claus, Pierre-François Geenen (de zoon van Jean Raine), Pierre Alechinsky, David Willinger en Rosemary Hill (de partner van Christopher Logue).

¹⁸³ Rundle, Christopher. 'Introduction: Theories and methodologies of translation history: the value of an interdisciplinary approach'. *The Translator* 20.1 (2014): p. 2-8.

¹⁸⁴ Zie Genette, Gérard. *op. cit.*, p. 348: Epiteksten kunnen volgens Genette soms een indirecte of op het eerste gezicht onopvallende link met de tekst hebben.

¹⁸⁵ Epiteksten zijn alle teksten die gaan over de primaire tekst in kwestie, maar die zich niet in de onmiddellijke spatiale nabijheid van de primaire tekst bevinden: 'Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité' (*Ibid.*, p. 346). Epiteksten hebben dan ook vaak een minder directe paratekstuele functie, maar eerder een paratekstueel effect (*Ibid.*, p. 347-348). Dit wil zeggen

invulling van wat parateksten zijn is onder meer door de aard van ons corpus vanzelfsprekend minder auctoriaal georiënteerd dan bij Genette. Munday toont zich ervan bewust dat dergelijke epitekstuele bronnen met voorzichtigheid moeten worden gebruikt, zeker interviews of andere expliciete metareflecties van vertalers over hun vertaalpraktijk, 'emanating as they do from interested parties'. Toch merkt hij hierbij op dat ze niettemin unieke informatie kunnen geven over de persoonlijke visie van de betrokken partijen die niet via andere bronnen kan worden verkregen.¹⁸⁶ Briefwisselingen, manuscriptmateriaal of andere persoonlijke notities zijn in vergelijking doorgaans minder sterk getekend – of vertekend – door bewuste zelfpositionering en kunnen op die manier een nuancerende aanvulling vormen. Niettemin moet men zich er ook bij het gebruik van dergelijk meer 'documentair' archiefmateriaal steeds van bewust blijven dat ook archieven arbitraire selecties zijn die door hun (oorspronkelijke) eigenaars gemanipuleerd kunnen zijn en volgens bepaalde regels geclassificeerd zijn en dat bovendien sommige bronnen onherroepelijk verloren zijn gegaan, waardoor een ongedimeerd totaalbeeld onmogelijk blijft.

Ondanks de beperkingen van dergelijk epitekstueel materiaal en de noodzaak om er voorzichtig mee om te springen, geloven wij, net als Munday, dat het gebruik ervan een verrijking kan vormen voor de vertaalstudie. Veel tekstuele vertaalkeuzes of paratekstuele strategieën kunnen worden uitgelegd door naar de socio-historische doelcontext te kijken en naar de normen die daar gelden, maar de details van het vertaalproces blijven daarbij onder de radar. Munday geeft hierbij het voorbeeld van een vertaling die in de context van een totalitair regime in het officieel circuit tot stand kwam, waarbij de sterk gecensureerde vertaling duidelijk het resultaat is van de (officiële) normen van de doelcultuur. Maar enkel een micro-historische analyse laat daarbij toe om na te gaan of vertaalingrepen door censurerende overheidsinstanties zijn aangebracht of eerder door de zelfcensuur van een voorzichtige vertaler. Zo zullen we ook met betrekking tot meerdere Franse Clausvertalingen zien dat bepaalde vertaalingrepen die louter op basis van een tekstuele vergelijking moeilijk te begrijpen zijn, soms met behulp van epitekstueel materiaal kunnen worden verklaard. Daaruit zal dan naar boven komen dat er naast de vertaler meermaals andere vertalende instanties optraden met hun eigen motieven en hun eigen positie ten opzichte van doelcultuurnormen. Dit illustreert bovendien hoe zogenaamde algemeen geldende normen daarom niet bij elke vertalende instantie tot gelijkaardige strategieën leiden. Door deze micro-historische aspecten in acht te nemen, is het echter niet de bedoeling

dat epiteksten vaak niet geschreven zijn om als een expliciete presentatie of commentaar op de tekst te functioneren – in tegenstelling tot periteksten – maar dat ze wel een effect kunnen hebben dat het begrip van een tekst en de lectuur ervan kunnen beïnvloeden.

¹⁸⁶ Zie ook Genette, Gérard. *op. cit.*, o.m. p. 377.

om ‘the bigger picture’ volledig uit het oog te verliezen, maar om de individuele gevalstudie in verband te brengen met de bredere socio-historische context en op die manier het globale beeld van onder uit aan te vullen en te nuanceren. Hieraan voegt Munday toe dat de inzichten en alternatieve microgeschiedenissen die uit die microhistorische bronnen naar boven komen het potentieel hebben ‘to challenge dominant historical discourses of text production, which are in turn dominated by prominent literary figures and translators’.¹⁸⁷

Dat het onderzoeken van archiefmateriaal zoals onder meer briefwisselingen en manuscriptversies nieuwe inzichten kan verlenen en dominante discoursen kan bijstellen, werd ook al duidelijk in het niet-vertaalkundige literatuuronderzoek. Tekstgenetisch manuscriptonderzoek kijkt zo bijvoorbeeld met behulp van archiefmateriaal verder dan alleen het afgewerkte tekstuele eindproduct, en kan ook inzichten verlenen voor tekstanalyse door het ontstaansproces of de ontwikkeling van bepaalde tekstaspecten te belichten. Daarnaast kan het aantonen dat ‘[v]aak [...] niet alleen de auteur [...] verantwoordelijk [is voor die opeenvolging van (tekst)genetische manipulaties], maar [...] ook andere ‘agents’ een rol [spelen]’.¹⁸⁸ Een gelijkaardige vaststelling van veelvuldig ‘agency’ of ‘meervoudig vertalerschap’ in het totstandkomingsproces zal dus ook in de analyses van de Franse Clausvertalingen die wij onder de loep nemen, naar boven komen. Nochtans blijft ook het collectieve karakter van het totstandkomingsproces van de vertaling – zeker op tekstueel vlak – ‘rarely publicly acknowledged, and as the names of the coordinators are unlikely to appear on the final product, this coordinating role becomes invisible (hence ignored) once the process is analysed retrospectively’.¹⁸⁹ Ook al hebben de ingrepen van andere agents dan de officiële tekstvertaler soms dus een sterkere impact op bepaalde plaatsen in de tekst en overstemmen ze op die plaatsen als het ware de vertalersstem, toch worden zowel de plus- als minpunten van de vertaling – wanneer men zich bewust is met een vertaling te maken te hebben – in onder meer de kritische receptie doorgaans al dan niet onterecht uitsluitend aan de vertaler toegeschreven. Bovendien zullen we zien dat de auteur zélf vaak betrokken was bij de totstandkoming van de Franse vertalingen van zijn werk en dat op een actievare en systematischere manier dan in enig ander taalgebied en dan hij zelf vaak in interviews liet uitschijnen. Ook dat kan dankzij epitekstueel materiaal dus worden aangetoond. Allerhande archiefmateriaal en dan in het bijzonder briefwisselingen laten ons bovendien ook toe om het netwerk te

¹⁸⁷ Munday, Jeremy. *op. cit.*, p. 77.

¹⁸⁸ Van Hulle, Dirk. ‘Metamorfe tekstgedaanten. Een dossier over *critique génétique*’. *Spiegel der Letteren* 53.3 (2011): p. 275.

¹⁸⁹ Buzelin, Hélène. ‘Unexpected Allies’. *op. cit.*, p. 213.

reconstrueren en een beter beeld te krijgen van de onderlinge (persoonlijke) verhoudingen op micro-niveau.

De receptie als schakel in het vertaalproces

Ook de receptie en de agents die daar aan het werk zijn, kunnen gezien worden als onderdeel van het totstandkomingsproces van de vertalingen. Volgens de receptie-esthetica wordt een tekst – en dus ook een vertaalde tekst – pas geactualiseerd als hij lezers heeft, maar ook op een nog concretere en directere manier kunnen we zien dat de receptie van een vertaling soms een essentieel onderdeel is in het totstandkomingsproces ervan. Zo zullen we zien dat *La Fiancée du matin* in het Frans pas in boekvorm verscheen in 1956 toen het succes van de voorstelling in 1955 voldoende was bevonden door de uitgever om in een boekuitgave te investeren en hopelijk nog een graantje van het opvoeringssucces mee te kunnen pikken – wat zich trouwens ook uit in de uitgesproken aandacht voor de eerste Parijse opvoeringen in de peritext van de boekuitgave. Ook kan een succesvolle receptie heruitgaven en hervertalingen uitlokken, zelfs al zien die laatste mogelijk ook het licht wanneer juist wordt opgemerkt dat er in de receptie bepaalde tekortkomingen in vroegere versies worden geconstateerd. Daarnaast zullen we met betrekking tot de ontstaansgeschiedenis van *La Chasse aux canards* (1953) bijvoorbeeld zien hoe de *lecteurs* van een uitgeverij – die het manuscript beoordelen alvorens de uitgeverij al dan niet tot de aankoop ervan overgaat – ook een bepalende invloed kunnen hebben op de totstandkoming en uiteindelijke vorm van een vertaling. Hun lectuur kan met name als een soort vroege receptie worden gezien, maar is tegelijkertijd mogelijk een belangrijk tussenstadium in het geneseproces van de vertaling.

Typerend voor de kritische receptie is bovendien het herinbedden van de ontvanger auteur en zijn werk binnen het repertoire van de vertalende literatuur en cultuur. We zullen dan ook gebruik maken van het repertoirebegrip van Even-Zohar, meer bepaald de op literatuur toegespitste uitwerking ervan door onder meer Andringa.¹⁹⁰ Hierbij omvat de term repertoire meer dan de klassieke invulling van een lijst literaire werken – waarmee ‘nieuw’ ingebedde werken en auteurs kunnen worden vergeleken –, en gaat het even goed om abstractere elementen zoals waardeoordelen die aan onder meer aan

¹⁹⁰ Even-Zohar geeft een zeer brede definitie van het repertoirebegrip: ‘The major concept in the theory of culture I employ is that of “repertoire”. The culture repertoire is the aggregate of options utilized by a group of people, and by the individual members of the group, for the organization of life.’ Even-Zohar, Itamar. ‘The Making of Culture Repertoire’. *op. cit.*, p. 355; Andringa, Els. *op. cit.* en Andringa, Els et al. *op. cit.* werken dat begrip gedetailleerder uit op een manier die voornamelijk bruikbaar is voor literair onderzoek.

bepaalde werken, genres, thema's, prijzen of auteurs worden toegekend en in waarderende of normerende uitspraken zichtbaar worden, en om de strategieën die worden gebruikt om bijvoorbeeld legitimatie en erkenning te bekomen of de conventies die binnen een bepaalde groep heersen. Het repertoire wordt door Andringa en collega's samenvattend beschreven als de 'mentale uitrusting' van actoren (in het literaire veld) die zich dus situeert op gebieden van kennis en representatie, waarden en interesses, en strategieën en conventies.¹⁹¹

Het inbedden in repertoires van onder meer literaire vergelijkingen en imagologische stereotypen is iets wat ook al tot op zekere hoogte kan gebeuren in de directe periteksten van onder meer allografische *préfaciers* of vertalersvoorwoorden, wat vervolgens de kritische ontvangst kan beïnvloeden en sturen. Het is daarbij interessant om na te gaan of de kritische ontvangst daar daadwerkelijk op inpikt en hoe de kritiek zelf gebruik maakt van het repertoire om de vertaalde auteur en zijn werk in een herkenbaar, al dan niet legitimerend en consacrerend kader in te bedden door de vertaling onder andere te vergelijken met alom bekende namen uit de doelliteratuur, uit de wereldcanon of uit de misschien reeds (provisoir) bekende bronliteratuur. Wij zullen hierbij ook nagaan of er terugkerende vergelijkingen optreden en of/hoe Claus' oeuvre stilaan deel begint uit te maken van (een subcategorie binnen) het doelcultuurrepertoire doordat er in de receptie bijvoorbeeld een beeld ontstaat van wat 'typische eigenschappen' van zijn werk zijn of er bijvoorbeeld naar andere reeds vertaalde werken van hemzelf wordt verwezen om latere vertalingen te kaderen of doordat het oeuvre van de vertaalde auteur zélf een referentiepunt gaat vormen voor 'nieuw' geïntroduceerde werken van andere auteurs (in vertaling) in de doelliteratuur. Volgens Even-Zohar is een 'culturele transfer', zoals geïmporteerde literatuur in de vorm van vertalingen, slechts geslaagd als die vertaling werkelijk wordt opgenomen in het doelcultuurrepertoire en daar een eigen functie gaat vervullen. Hij merkt daarbij op dat niet alle geïmporteerde 'goederen' in succesvolle transfers resulteren en dat ook zeggegd geslaagde transfers niet noodzakelijk een 'major role' in het doelcultuurrepertoire gaan spelen.¹⁹² Wat betreft de import van literaire goederen uit de periferie in het centrum, zullen de vertaalde teksten inderdaad vaak niet meteen een centrale rol in de doelcultuur gaan bekleden, ook al kan de transfer *an sich* wel als succesvol worden beoordeeld. Door al dan niet bewust of strategisch gebruik te maken van het repertoire in de ontvangst van een buitenlands werk beïnvloedt de kritische ontvangst als eerste vorm van 'publieke' receptie bijgevolg in belangrijke mate de beeldvorming rond een auteur en zijn oeuvre en dus 'the way translations are read,

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 204.

¹⁹² Even-Zohar, Itamar. 'The Making of Culture Repertoire'. *op. cit.*, p. 359.

understood and assessed'.¹⁹³ Anderzijds is het via de kritische ontvangst zelfs mogelijk zich een idee te vormen van een auteur en oeuvre zonder met de eigenlijke primaire teksten in aanraking te zijn gekomen.

Naast het kaderen en inbedden van vertalingen van teksten die oorspronkelijk binnen een andere context functioneerden, kunnen critici – maar eveneens andere 'spelers' binnen het literaire veld zoals *lecteurs* of auteurs – hun referenties aan het repertoire ook inzetten om zichzelf te legitimeren en te positioneren door zich met bepaalde literaire waarden te associëren of specifieke werken als normatieve referentiepunten aan te dragen.¹⁹⁴ Zoals we zullen zien, wist ook onze mediagenieke auteur 'strategisch' met het repertoire om te springen en zijn referenties zorgvuldig uit te kiezen al naar gelang zijn publiek en zijn gewenste (veranderlijke) zelfprofilering, waarbij hij zich erg bewust toonde van de waardenlogica's van het literaire-artistieke veld evenals van de interacties daarvan met andere maatschappelijke velden. Om dit ook theoretisch te kaderen zullen we naast het repertoirebegrip eveneens gebruik maken van cultuursociologische modellen die zich voornamelijk concentreren op de (vaak paradoxale) waardenregimes binnen het literaire veld en de verhouding ervan ten opzichte van andere maatschappelijke velden zoals die van Heinich of Boltanski en Thévenot.¹⁹⁵

Buiten een veranderd literair referentiekader wordt een vertaling dus ook (her)ingebod in andere maatschappelijke, ideologische of culturele discoursen die circuleren binnen de doelcultuur. Deze discoursen kunnen al dan niet sterk afwijken – wegens onder meer historische en/of ideologische afstand – van de context waarin de oorspronkelijke tekst functioneerde in de broncultuur. Het is niettemin opmerkelijk dat Claus' buitenlandse en in het bijzonder de Franse vertalingen en Franstalige ontvangst ook in de Vlaamse pers werden beoordeeld en naast het origineel dus ook de vertalingen circuleerden en een bepaalde functie vervulden binnen de broncultuur – wat bijgevolg vraagtekens doet plaatsen bij de termen 'bron-' en 'doelcultuur' en ertoe aanzet die categorieën open te trekken. De manier waarop die buitenlandse ontvangst van Claus in Vlaanderen werd geïnterpreteerd, verschilt zoals we zullen zien echter danig van de Franstalig-Belgische en Franse (en tot op zekere hoogte ook Nederlandse) ontvangst. De receptie van eenzelfde vertaling is met andere woorden zeer afwijkend al naar gelang wie de 'ontvangers' zijn en wat hun perspectief is. Voor de een bevestigen de buitenlandse vertalingen en (in hun ogen) successen bijvoorbeeld Claus' status als boegbeeld van een moderne Vlaamse literatuur, voor de ander maken de Franse

¹⁹³ Alvstad, Cecilia et al. *Textual and Contextual Voices in Translation*. op. cit., p. 9.

¹⁹⁴ Andringa, Els et al. op. cit., p. 205.

¹⁹⁵ Heinich, Nathalie. *L'épreuve de la grandeur*. Parijs: La Découverte, 1999; Boltanski, Luc & Laurent Thévenot. *De la justification: Les économies de la grandeur*. Parijs : Gallimard, 1991.

vertalingen hem net een Belgisch auteur *par excellence* en weer anderen maken zich geenszins druk over die identitaire categorieën, of verbazen zich er hoogstens over vanop een afstandje. Over het algemeen valt op dat de Franstalig-Belgische pers een genuanceerdere kijk heeft op het werk en de auteur en vaak zelfs oog heeft voor de brontekst en de ontvangst in de broncultuur, wat ons inziens onder meer het gevolg is van de geografisch-culturele nabijheid van de broncultuur en de intra-Belgische connectie en bovendien eigen is aan een perifere positie die vaak minder ‘self-centred’ is dan het perspectief van het centrum. Ondanks dat beter begrip van de broncultuur zal echter ook in de Franstalig-Belgische ontvangst een herinbedding van de vertalingen plaatsvinden binnen eigen ideologische en cultuurpolitieke discoursen. In elk geval is het van belang zich bewust te blijven van de mogelijk heterogene ontvangst van een werk in vertaling, ook binnen een en hetzelfde taalgebied.

Tegen de achtergrond van deze vaststellingen met betrekking tot de uiteenlopende receptiekaders, zelfs binnen eenzelfde taalgebied, lijkt het ons nuttig in onze analyse ook gebruik te maken van enkele inzichten uit de socio-narratieve theorie die Mona Baker in de vertaalstudie introduceerde en waarmee ze onderzoekt hoe vertaling heringebed of *ge-reframed* wordt in functie van de in de doelcultuur circulerende ‘socio-narratives’, met name de gesocialiseerde discoursen die de werkelijkheid structureren, zingeven en begrijpelijk maken. In de socio-narratieve theorie wordt ervan uitgegaan dat we de wereld rondom ons ervaren en trachten te begrijpen door gebruik te maken van verhalende constructies: ‘Narratives are the stories we tell ourselves and other people about the world(s) in which we live. These stories are constructed – not discovered – by us in the course of making sense of reality, and they guide our behaviour and our interaction with others’.¹⁹⁶ In navolging van onder meer Hayden White, een van de belangrijkste grondleggers voor een narratieve kijk op geschiedschrijving, en de communicatiewetenschapper Walter Fischer paste Mona Baker dit narratieve paradigma toe op de vertaalstudie in het bijzonder. Haar narratieve insteek is dus op zich niet nieuw, maar met de manier waarop ze het op vertaling betreft, onthult ze op een zeer inzichtelijke manier hoe die socio-narratieve structuren in vertaling aan het werk zijn. Net omdat vertaling zo vaak onkritisch als een onproblematische overdracht wordt gezien, wijst Baker met haar nadruk op het geconstrueerde narratieve karakter van elke vorm van discours op het gevaar van het onderhuidse manipulatieve karakter van vertaling en het belang om zich bewust te zijn van de her-inbedding, *re-framing* of hercontextualiserende mechanismen die in het vertaalproces aan het werk zijn. De focus van haar eigen onderzoek ligt voornamelijk op de manier waarop vertaling wordt gebruikt in conflictsituaties, waar manipulaties vaak

¹⁹⁶ Baker, Mona. *Translation and Conflict*. op. cit., p. 169.

bewust worden ingezet en erg verstrekkende (maatschappelijke) gevolgen kunnen hebben. Maar ook in 'onschuldigere' situaties zoals in onze casestudies is vertaling zoals reeds aangestipt nooit neutraal en worden meer dan eens op een heel weldoordachte manier *reframing*-mechanismen ingezet. Wij zullen het socio-narratieve kader vooral gebruiken in enerzijds het laatste hoofdstuk, waarbij we de doelbewust ingezette hercontextualiserende mechanismen in de periteksten van enkele vertalingen onderzoeken en anderzijds om uiteenlopende receptiekaders tegen de achtergrond van de maatschappelijke discoursen die in verschillende '(doel)contexten' circuleren, te begrijpen.

Bakers benadering ligt dus duidelijk in het verlengde van vroegere vaststellingen van de vertegenwoordigers van de met elkaar verwante DTS, the Cultural Turn en the Manipulation School, maar vertrekt uitdrukkelijker vanuit een overkoepelend kader dat uitgaat van veranderlijke en cultuurgebonden sociale discoursen die zijn te situeren op zowel een micro-niveau van persoonlijke verhalen (die dienen om zichzelf te legitimeren en een plaats toe te kennen binnen de maatschappij), als op een collectief niveau van meta-narratieven (die ons als samenleving de werkelijkheid helpen structureren en begrijpen). Socio-narratieve theorie laat zo ook toe individuele verhalen en concrete teksten aan meer collectieve maatschappelijke denkkaders te koppelen. In zekere zin kunnen socio-narratieve discoursen dus ook gezien worden als onderdeel van een bepaald cultuurgebonden repertoire, en de zoals gewoonlijk erg brede definitie van 'culture repertoire' van Even-Zohar (zie supra in voetnoot) vertoont gelijkenissen met de manier waarop Baker 'socio-narratives' definieert, ook al is het verhalende aspect veel minder aanwezig bij Even-Zohar. Ook de manier waarop Andringa en collega's het repertoirebegrip meer op individuele literaire actoren betrekken (een 'mentale uitrusting' van actoren) die het al dan niet strategisch inzetten om teksten of zichzelf te positioneren en in te schrijven in bepaalde verwachtingspatronen – en dus in bepaalde ontologische, persoonlijke en collectieve 'narratives' – valt te koppelen aan het kader van de socio-narratieve theorie. Niettemin heeft het op de vertaalwetenschap toegepaste socio-narratieve kader veel meer aandacht voor de eigenlijke tekstuele aspecten van het (micro-tekstuele) vertaalproces en voor concreet agency dan Even-Zohar. En aan de andere kant geeft het socio-narratieve kader een bredere invulling dan de voor literatuurstudie zeer bruikbare maar vooral op literaire receptie gerichte uitwerking van het repertoirebegrip door Andringa en collega's, dat niet zozeer op het transformatieve vertaalproces zelf of op de inbedding in meer maatschappelijke kaders ingaat. Baker besteedt aandacht aan het proces van herinbedding of *reframing* dat zich afspeelt in het héle vertaalproces en al begint met de selectie van de vertaalde tekst, zich voortzet in het transformatieve vertaalproces en een impact heeft op de receptie en de manier waarop de vertaling een functie gaat vervullen in de vertalende literatuur en cultuur.

Een gecombineerde en gedifferentieerde methode

De voorgaande uiteenzetting illustreert hoe verschillende wetenschappelijke theorieën en methodologieën soms meer met elkaar overlappen dan de volledige afwezigheid van onderlinge referenties doet vermoeden en dat het zelf in feite verschillende ‘frames’ zijn om naar de werkelijkheid te kijken, om fenomenen uit de werkelijkheid rondom ons te onderzoeken, te conceptualiseren en te begrijpen of hopelijk begrijpelijk(er) te maken vanuit een bepaald (narratief) perspectief.

It is narrativity that turns the continuous flow of experience into a set of delineated categories that can be processed in various ways, and this [...] includes scientific categories. Categories, whether scientific or otherwise, do not exist outside the narrative within which they are constituted.¹⁹⁷

Ook al is dit citaat zelf sterk getekend door de socio-narratieve theorie, het maakt wel treffend het zelf-reflexieve punt dat elke vorm van (wetenschappelijke) categorisering geconstrueerd is vanuit een bepaald perspectief, een bepaalde kijk op de (sociale) realiteit met zowel focuspunten als blinde vlekken. Daarin ligt volgens ons dan ook meteen het voordeel van een benadering die verschillende epistemologische modellen samenbrengt, die elk hun eigen visie en zwaartepunten hebben en waarmee we in een deels overlappende, deels complementaire combinatie een des te vollediger beeld van de onderzochte sociale, culturele en literaire realiteit kunnen bereiken. Zo gebruiken wij, zoals hierboven uiteengezet, aspecten uit benaderingen die zich meer op macro-structurele aspecten concentreren, maar eveneens benaderingen die zich vooral met micro-historische of socio-biografische niveaus bezighouden, combineren we context-gerichte en tekstuele analyses, nationale, locale en transnationale kaders en hebben we aandacht voor maatschappelijke structuren, institutionele kaders en sociale normen zonder (informele) netwerken tussen concrete actoren die over een eigen ‘agency’ beschikken over het hoofd te zien. Ook al houdt ons eigen onderzoek zich bovendien vooral bezig met kwalitatieve analyses, toch integreren we ook bevindingen uit meer kwantitatieve studies. Heel wat theoretische modellen die trouwens wél expliciet naar elkaar verwijzen door zich tegenover elkaar af te zetten, blijken trouwens op heel wat punten verenigbaar.¹⁹⁸

Het eigen karakter van elke concrete vertaling die we onder de loep nemen en die elk een eigen genese- en receptieproces doorliepen – op verschillende tijdstippen en

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁹⁸ Zie Buzelin, Hélène. ‘Unexpected Allies’. *op. cit.*; Brownlie, Siobhan. ‘Berman and Toury: The Translating and Translatability of Research Frameworks’. *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 16.1 (2003): p. 93-120.

plaatsen, met verschillende mediators die elk een eigen visie en eigen motieven hadden en waarbij de status van de vertaalde auteur ook over de jaren heen niet constant bleef – vraagt trouwens ook binnen ons corpus om enigszins gedifferentieerde benaderingen waarbij de focus nu eens meer op het netwerk omtrent het ontstaansproces ligt, dan weer meer op tekstuele aspecten en de ‘meerstemmigheid’ van het vertaalproces of in nog een ander geval eerder op de peritextuele omkadering, op de marketing of op de sterk uiteenlopende receptie die van verschillende of zelfs tegengestelde socio-narratieve discoursen lijkt te getuigen. Ook beschikken we in sommige gevallen simpelweg over te weinig primair tekstueel materiaal om bijvoorbeeld een tekstuele analyse toe te passen en zijn er op andere plaatsen dan weer blinde vlekken in de teruggevonden documentatie omtrent het contextuele ontstaansproces of de receptie. Onze aandacht voor het materiële en/of tekstuele ontstaansproces van de vertaling, het agency en de verdere verspreiding en receptie van de vertalingen in gepubliceerde vorm of als opvoeringen vormt echter een rode draad over de verschillende hoofdstukken en tussenhoofdstukken heen. Dat, in combinatie met de chronologische opbouw, laat toe om een meer overkoepelend beeld te krijgen dat een vergelijking tussen de verschillende gevallen mogelijk maakt en evoluties laat zien opdat onze gevalstudies niet in losstaande fragmenten uiteenvallen.

De vertalingen als ‘cultural transfers’

Tot slot kunnen we opmerken dat onze aanpak zich inschrijft in het cultuurtransferonderzoek als een overkoepelende invalshoek. De term ‘cultuurtransfer’ viel reeds enkele keren in de voorgaande uiteenzetting, zoals onder meer letterlijk in Even-Zohars artikel over ‘culture repertoire’. Zoals Marjet Brolsma opmerkt, kan cultuurtransferonderzoek meer als een ‘invalshoek dan als een echte methode worden beschouwd’:

Het is in eerste plaats een overkoepelende benadering die bepaalde accenten in het onderzoek legt. De cultuurtransfer gaat dan ook uitstekend samen met allerlei andere (historische) disciplines en methodes, zoals de ideeëngeschiedenis, discoursengeschiedenis, mentaliteitsgeschiedenis, migratieonderzoek, persgeschiedenis of de geschiedenis van vertalingen en vertalers. Een andere benadering die in studies naar cultuurtransfer vaak genoemd wordt is de imagologie. [...] Doordat de cultuurtransfer de nadruk legt op het acculturatieproces en de verandering die het “vreemde” en het “eigene” daarbij

ondergaan, gaat het een stap verder dan de imagologie of beeldvorming, net zoals het ook het bestaande receptieonderzoek aanvult.¹⁹⁹

Ook al lijkt een vertaalgerichte aanpak op het eerste gezicht dus misschien vergelijkend, binair en nog steeds op klassieke nationale of taalkundige afbakeningen gericht (Frans vs. Nederlands/Frankrijk vs. België), zoals we hierboven reeds uitlegden, besteden wij, net zoals in het cultuurtransferonderzoek, uitgebreid aandacht aan transnationale dynamieken van meerpelige netwerken waarbij ‘tiers impliqués’²⁰⁰ of (interculturele) tussengebieden een rol spelen en beschouwen we de betrokken taal- en cultuurgebieden niet zomaar als homogene of statische entiteiten. Zeker in het geval van België als tweetalig (of meertalig) land wordt de vanzelfsprekendheid van het klassieke model van de cultureel en talig homogene natiestaat vanzelfsprekend ondergraven. Niettemin impliceert een dergelijke kritische houding tegenover de categorie van de natiestaat niet dat die nooit als valabel cultuurgebied kan gelden, en willen wij ook net het belang van de vaak over het hoofd geziene intra-Belgische culturele relaties – ook na de tweede wereldoorlog – aanstippen.

Daarnaast stroken eveneens onze diachrone aanpak, onze aandacht voor het vertaalproces en voor het ‘meerrichtingsverkeer’ van culturele uitwisselingen, waarbij ook aandacht uitgaat naar de terugwerkende kracht van exporterende vertalingen op het broncultuurgebied, en vooral ook onze benadering van vertaling als een transformatief proces met de invalshoek van het cultuurtransferonderzoek. Zoals Espagne het verwoordt in zijn artikel ‘La notion de transfert culturel’ (2013): ‘Tout passage d’un objet culturel d’un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation’. Deze vaststelling loopt parallel met de nadruk op vertalersingrepen en ‘translation shifts’ en de verwerping van het zogezegd neutrale, transparante karakter van vertaling in de benaderingen uit de vertaalwetenschap die we hierboven schetsten. Cultural transferstudies hebben bijgevolg dus vaak veel aandacht voor de receptie van cultuurproducten, cultureel bepaalde denkbeelden of ideeën en de manier waarop die een nieuwe functie gaan bekleden in de verschillende socio-culturele context van de doelcultuur. Ook dat valt te rijmen met een functiegerichte aanpak in meerdere vertaalkundige benaderingen waarbij al sinds lange tijd afstand is genomen van de bijna uitsluitende aandacht voor de equivalentie met het origineel, wat typerend was voor vroegere en vertaalkritische benaderingen.

In cultuurtransferonderzoek gaat daarenboven veel aandacht uit naar de culturele bemiddelaars die zich als gelaagde en dynamische ‘agents’ in heterogene contexten

¹⁹⁹ Brolsma, Marjet. *op. cit.*

²⁰⁰ Espagne, Michel. *op. cit.*

bewegen en zodoende ook 'een bijdrage [kunnen leveren] aan de vaak gelijktijdige constructie van regionale, nationale en internationale culturele identiteiten'.²⁰¹ In hun methodologische verkenning van het begrip van de culturele bemiddelaar tegen de achtergrond van cultuurtransferonderzoek, bekritisieren de auteurs van het artikel 'Towards a Multipolar Model of Cultural Mediators within Multicultural Spaces' (2014) bijvoorbeeld de te exclusieve focus van de vertaalstudie op de vertaler waarbij andere bemiddelaars in het vertaalproces evenals andere rollen die de vertaler zelf vervult over het hoofd worden gezien. Een uitsluitende aandacht voor de vertalers geeft trouwens slechts een zeer fragmentair beeld van het netwerk en de onderlinge verhoudingen en relaties daarbinnen evenals van de impact van de transformatieve ingrepen van allerhande vertalende instanties op de tekst. Ook aan een dergelijke beperking – die niet alleen vanuit de cultural transferstudies maar ook vanuit de vertaalstudie zelf al werd bekritiseerd –²⁰² komen we zoals gezegd in ons onderzoek tegemoet dankzij onze aandacht voor zowel 'multiple translatorship' als voor het feit dat de vertaler ook andere rollen vervult buiten zijn hoedanigheid van tekstbezorger en zo ook vaak de eenrichtings- of louter binaire uitwisseling tussen (nationale) taalgebieden overstijgt.

Aangezien in culturele transferstudies dus zowel de mediators en hun netwerk met culturele contactzones worden onderzocht als concrete verschuivingen in betekenis en functie – wat zich in het geval van vertalingen onder meer op inhoudelijk, tekstueel niveau afspeelt – is het cultuurtransferonderzoek bovendien een dankbare benadering om tekstuele-inhoudelijke en contextuele analyses in eenzelfde kader te integreren.

Aan de hand van enkele inleidende beschouwingen en tegen de achtergrond van een overzicht van de stand van zaken in het Clausonderzoek en het bredere Nederlandstalige en transculturele literatuur- en cultuuronderzoek, konden we in het voorgaande enkele blinde vlekken vaststellen die we met ons eigen corpus en onderzoeksobject gedeeltelijk willen aanvullen. Met een veelzijdige methodologische aanpak die micro- en macro-perspectieven evenals tekstuele en contextuele benaderingen combineert, willen we in wat volgt het veelzijdige, gelaagde en complexe vertaalproces waarbij agency, normen, tekst en context interageren blootleggen, met aandacht voor de betekenisverschuivingen die het vertaalproces met zich meebrengt en

²⁰¹ D'hulst, Lieven et al. 'Towards a multipolar model of cultural mediators'. *op. cit.* Zij halen o.m. ook Middell aan als een van de belangrijke hedendaagse vertegenwoordigers van transferonderzoek die het belang van het bestuderen van bemiddelaars benadrukt.

²⁰² Gonne, Maud. 'Overlap of agent roles'. *op. cit.*; Jansen, Hanne & Anna Wegener (red.). *Authorial and editorial voices in translation*. Vol. 1 & 2. *op. cit.*

voor de (vroegste, onmiddellijke) receptie van Claus' werk. De chronologische casestudies uit de volgende hoofdstukken laten het in hun opeenvolgend verloop bovendien toe om allerlei evoluties in het bredere totstandkomingsproces van 'Claus en français', of algemener geformuleerd, in dit 'culturele transfer'-proces vast te stellen en globalere conclusies te trekken. In ons betoog zal duidelijk worden hoe een oeuvre in vertaling een allesbehalve rechtlijnig pad van 'verzender' naar 'ontvanger' aflegt, maar een bewogen en vaak heikele reis over taal-, land-, en tijdgrenzen heen waarvan de uitkomst allesbehalve vaststaat en onderworpen is aan veranderlijke perspectieven en interpretaties.

HOOFDSTUK 1: De totstandkoming van *La Chasse aux canards* (1953): een romanesk relaas

‘Hugo Claus, nouveau grand romancier belge ?’²⁰³: *De Metsiers* in Franse vertaling

‘N’oubliez pas que, si bienveillants que soient les gens, ces
affaires d’édition traînent toujours’²⁰⁴

Een Parijs verhaal begint in Oostende

Als openingshoofdstuk zullen we, volgens het grotendeels chronologisch stramien van ons onderzoek, ingaan op de Franse vertaling van Claus’ debuutroman, die als eerste Parijse publicatie meteen ook het startschot gaf voor daaropvolgende Parijse samenwerkingen en – via Parijs – zelfs de eerste wijdere internationale aandacht zou genereren. Buiten deze ontwikkelingen in de *spotlights*, tekenen zich onmiddellijk bij deze eerste Franse vertaling trouwens al duidelijk bepaalde tendensen af in het geneseproces van de vertaling, die zich ook in de rest van Claus’ Franstalige carrière zouden doorzetten. Zo zal in dit eerste hoofdstuk – naast de vroegste Parijse doorbraak – onder meer aandacht uitgaan naar Claus’ (niet altijd even consequente) zelfbemiddeling, naar het belang van zijn directe entourage en, last but not least, naar de cruciale rol van zijn Franstalig-Belgische bemiddelaars.

In 1953 verscheen bij de Parijse uitgever Fasquelle *La Chasse aux canards*, de Franse vertaling van Claus’ debuutroman *De Metsiers* (1950)²⁰⁵, die oorspronkelijk de titel *De*

²⁰³ Anoniem. ‘*La Chasse aux Canards* : Hugo Claus, nouveau grand romancier belge ?’. *La Nation Belge*, 3 november 1953.

²⁰⁴ Brief van Henri Vandeputte aan Hugo Claus, 13 januari 1950. Zie Wildemeersch, Georges. ‘Henri Vandeputtes brieven’. *op. cit.*

²⁰⁵ *De Metsiers* werd in december 1950 gedrukt, maar lag pas in maart 1951 in de boekhandel. Zie Absillis, Kevin. “‘Je faam is, geloof ik, definitief gevestigd’: Hugo Claus’ opmerkelijke intrede in de Vlaamse letteren”. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie 4* (2005): p. 249. Een voorpublicatie van Claus’ debuutroman verscheen in

eendenjacht zou dragen. Dat het boek van een debuterend auteur al een kleine drie jaar na de Nederlandse publicatiedatum in het Frans beschikbaar was, illustreert dat Claus' talent relatief snel in het Franse taalgebied werd opgepikt. Deze vroege Franse doorbraak legde bovendien de kiem voor de rest van de ongewoon vruchtbare vertaalgeschiedenis van Claus' oeuvre in het Frans. Het is zoals gezegd dan ook van belang niet aan deze vroegste episode voorbij te gaan. Het verhaal achter de totstandkoming van Claus' Franse doorbraak is echter minder rechtlijnig dan de relatief snelle opeenvolging van originele uitgave en vertaling doen vermoeden en illustreert daarenboven dat Claus kon rekenen op de gedreven bemiddeling van verschillende vertalers en andere betrokkenen.²⁰⁶ Het wordt ook al snel duidelijk dat hij zichzelf bovendien niet onbetuigd liet om zijn eigen werk in het buitenland te promoten – en dat niet alleen in charismatische interviews en provocerende uitspraken over zijn geboorteland waar de buitenlandse pers van smulde, maar ook achter de schermen. Bovendien zal ook blijken dat zijn persoonlijke entourage erg actief betrokken was. Op de titelpagina van de Franse *Metsiers*-vertaling wordt naast Jean Raine²⁰⁷ (1927-1986) bijvoorbeeld de naam van niemand minder dan Claus' toenmalige vriendin en latere echtgenote Elly Overzier (1928-2010) vermeld als vertaler – foutief gespeld als Overziers.²⁰⁸ Zoals Georges Wildemeersch echter laat zien²⁰⁹ bleek er niettemin nog een

het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*. Het eerste deel in jaargang 4 (1949-1950), het tweede deel in jaargang 5 (1950-1951).

²⁰⁶ Zie Smeyers, Elies. 'Hugo Claus in Franse vertaling: Een Belgisch verhaal in een Parijs jasje'. *Zacht Lawijd, Literair-historisch tijdschrift* 16.3 (2017): p. 8-22.

²⁰⁷ Jean Raine (geboren Jean Geenen) was een Belgisch kunstenaar die o.m. actief was binnen de Cobra-beweging.

²⁰⁸ Deze fout werd niet gecorrigeerd in de heruitgaven uit 1987 en 2003. Niettemin had Claus wél aan Jean-Claude Fasquelle gevraagd in een ongedateerde brief die uit 1987 moet stammen aangezien het een antwoord is op een schrijven van Fasquelle van 15 april dat jaar, om alvorens de vertaling heruit te geven, die grondig na te kijken en te corrigeren. In een eerste druk van *La Chasse aux canards*, opgedragen door Claus aan 'Gerard-Jean Hemmink' (= Gert-Jan Hemmink), doorstreepte Claus de foutief gespelde achternaam van Elly Overzier. Zie Item 212 in Holthuis, Fokas. *Catalogus* 60. *op. cit.*

De brieven van Claus aan Fasquelle en omgekeerd bevinden zich in het fonds Grasset-Fasquelle van de Archives de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) in de Abbaye d'Ardenne, Frankrijk. In 1959 fuseerde les Éditions Fasquelle met het uitgevershuis Grasset, vandaar de dubbele naam van het fonds. Aangezien het Grasset-Fasquelle-archief nog in behandeling is hebben de individuele stukken nog geen vaste nummering gekregen. De correspondentie en overige documenten m.b.t. Hugo Claus hebben voorlopig de overkoepelende nummering GRS 464 gekregen. Alle brieven en overige documenten tussen de Parijse uitgever (Grasset-)Fasquelle enerzijds en Claus of zijn vertalers en bemiddelaars anderzijds die in dit en de volgende hoofdstukken aan bod komen bevinden zich in het 'fonds Grasset-Fasquelle', GRS 464 van de IMEC-archieven, tenzij uitdrukkelijk anders aangegeven.

²⁰⁹ Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandepottes brieven'. *op. cit.* Wildemeersch gaf in dit artikel meerdere brieven uit van Henri Vandepotte aan Hugo Claus, die hij gedetailleerd becommentarieerde. De originele brieven bevinden zich momenteel in de collectie van Antiquariaat De Slegte.

derde, onvermelde maar daarom niet minder belangrijke speler bij deze vertaling betrokken te zijn geweest; de Franstalige Vlaming Henri Vandeputte.

Dat Henri Vandeputte (1877-1952) een niet onbelangrijke invloed uitoefende op de piepjonge Claus gaf de auteur in een interview uit 1998 zelf grif toe:

Er zijn ook mensen die me in die jongenstijd beïnvloed hebben, die niet bekend zijn of alleen bekend in kleine kring. Zo iemand was toen ik in Oostende woonde Henri Vandeputte, een Franstalige Belgische dichter waar niemand meer over spreekt. Hij had een boekhandeltje in Oostende, waarin de *fine fleur* van de Franse literatuur te vinden was. Ik ben daar eens binnengesukkeld en was meteen verrukt over wat ik allemaal aantrof. Mijn vriendschap voor die man was zo dat ik praktisch elke dag naar hem toe ging, alleen maar om te luisteren naar wat hij vertelde over Apollinaire, over de grote Franse dichters van het begin van de eeuw. Hij heeft me een diepe kennis van Franse literatuur bijgebracht – waarom iets stijl had, waarom iets verderfelijk was, wat moreel nog kon, wat goed uitgedrukt werd, dat hele gamma. Ik had een professor in de poëzie.²¹⁰

Het belang van deze relatie werd daarnaast uitvoerig beargumenteerd door Wildemeersch in zijn monografie over Claus' jonge jaren²¹¹ en in zijn publicatie van het merendeel van Vandeputtes bewaarde brieven aan Claus. Tussen hun ontmoeting in Oostende in 1948 en Vandeputtes dood in 1952, ontpopte de Franstalige Oostendenaar zich voor het opkomende Vlaamse talent beurtelings tot een leermeester in de Franstalige poëzie, een ersatzvaderfiguur, een lovend criticus, een literair agent, een vertaler en in zekere mate zelfs een zakenpartner. Die zaken liepen vaak echter niet helemaal van een leien dakje.

Tegen de tijd dat Claus hem in Oostende leerde kennen had Vandeputte reeds een veelbewogen leven achter de rug als leraar in Amerika, kunstverzamelaar en directeur van verschillende casino's, onder meer dat van Oostende, en had hij ook als dichter, schrijver, verslaggever en literair criticus een uitgebreid netwerk van literaire contacten in binnen- en buitenland opgebouwd.²¹² Op het moment van hun ontmoeting kon de door gokschulden aan lager wal geraakte Vandeputte echter nog nauwelijks het

²¹⁰ Bakker, Jan-Hendrik. 'Het laatste bed van Hugo Claus. Schrijven om het kwaad te overwinnen'. PZC, 4 december 1998 geciteerd in Claus, Hugo. *Groepsportret. Een leven in citaten*. (samenstelling Schaevers, Mark). Amsterdam: De Bezige Bij, 2004. p. 379-380.

²¹¹ Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus. De jonge jaren*. op. cit.

²¹² Van der Aa, Manu. 'De Kleine Garnaal: Henri Vandeputte'. *Zacht Lawijd: Literair-historisch tijdschrift* 3.1 (2004): p. 18-29. De biografische informatie over Henri Vandeputte in dit hoofdstuk gaat terug op dit artikel en de verwijzingen naar diens correspondentie met Claus zijn gestoeld op Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandeputtes brieven', op. cit., p. 38-63, met uitzondering van de enkele brieven van 17 april 1951, 9 november 1951 en 3 december 1951 die nooit eerder zijn gepubliceerd en zich in het archief van Hugo Claus in het Letterenhuis te Antwerpen bevinden, C 2756 / 441.

hoofd boven water houden met het verkopen en uitlenen van boeken in zijn in Oostende gevestigde boekhandeltje – waar hij bovendien ook schilderijen verkocht. Al vroeg drukte Vandeputte zijn waardering uit voor Claus' poëzie – 'Si vous continuez à écrire, à progresser dans cette voie, vous irez loin'²¹³ – en zodra hij merkte dat er misschien ook voor hemzelf wat te verdienen viel, ontfermde hij zich bovendien maar wat graag over Claus' belangen. Zoals Georges Wildemeersch opmerkte, gaan bijna alle brieven van Vandeputte aan Claus over Vandeputtes schrijnende geldnood.²¹⁴ Toen Claus begin 1950 het vermoeden moet hebben getoond dat de vierjaarlijkse Leo Krynprijs²¹⁵ – in 1940 in het leven geroepen om de beste ongepubliceerde Vlaamse roman te bekronen – hem te beurt zou vallen, spoorde Vandeputte dan ook onmiddellijk aan tot actie: 'hurry up'.²¹⁶ Zoals zijn brief aan Claus van dertien januari 1950 illustreert, was de Oostendse boekhandelaar ervan overtuigd dat hij dankzij zijn vele contacten in de literaire wereld de Franse vertaling van Claus' debuutroman zonder veel problemen bij het prestigieuze Gallimard gepubliceerd zou krijgen:

La publication de la traduction de votre roman, par moi, chez Gallimard est chose certaine. Je puis influencer Queneau par Paulhan. Mais ne vous endormez pas à attendre la nouvelle officielle.

Een afwachtende houding aannemen tot alles officieel was beklonken, was met andere woorden geen optie volgens Vandeputte, die ook in latere brieven de jonge Claus voortdurend aanspoorde om ondernemend uit de hoek te komen en niet op zijn lauweren te rusten: 'Pas de remises à demain. C'est le moment, c'est l'instant'.²¹⁷ De Krynprijs was nog niet officieel binnen of Vandeputte zag de mogelijkheden al om van de aandacht en publiciteit die ermee gepaard zouden gaan te profiteren om ook de Franse vertaling van *De Metsiers* te lanceren – en op die manier, als vertaler, zelf een graantje van het succes van Claus' debuutroman mee te pikken.

In zijn brief van dertien januari 1950 vraagt Vandeputte dan ook aan Claus om hem een beknopte beschrijving van zichzelf en zijn oeuvre te bezorgen, evenals zijn

²¹³ Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandeputtes brieven', *op. cit.*, p. 52: Vandeputte aan Claus, brief van 16 november 1948.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 46.

²¹⁵ De prijs ontstond op initiatief van Kathy Dickinson, de weduwe van de Vlaamse uitgever Leo J. Kryn en de uitreiking werd georganiseerd door Angèle Manteau. De prijs werd voor het eerst in 1942 uitgereikt aan Louis Paul Boon voor *De voorstad groeit* en voor het laatst in 1986. In 1946 en tussen 1966 en 1986 werd de prijs niet uitgereikt. Zie Absillis, Kevin. 'De Hugo-Louisprijs. Het verhaal van de Leo J. Krynprijs 1950' (s.d.), online publicatie. <http://www.lpbooncentrum.be/manteau/absillis.html> (Laatst geraadpleegd op 29 december 2017).

²¹⁶ Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandeputtes brieven', *op. cit.*, p. 54: Vandeputte aan Claus, brief van 13 januari 1950.

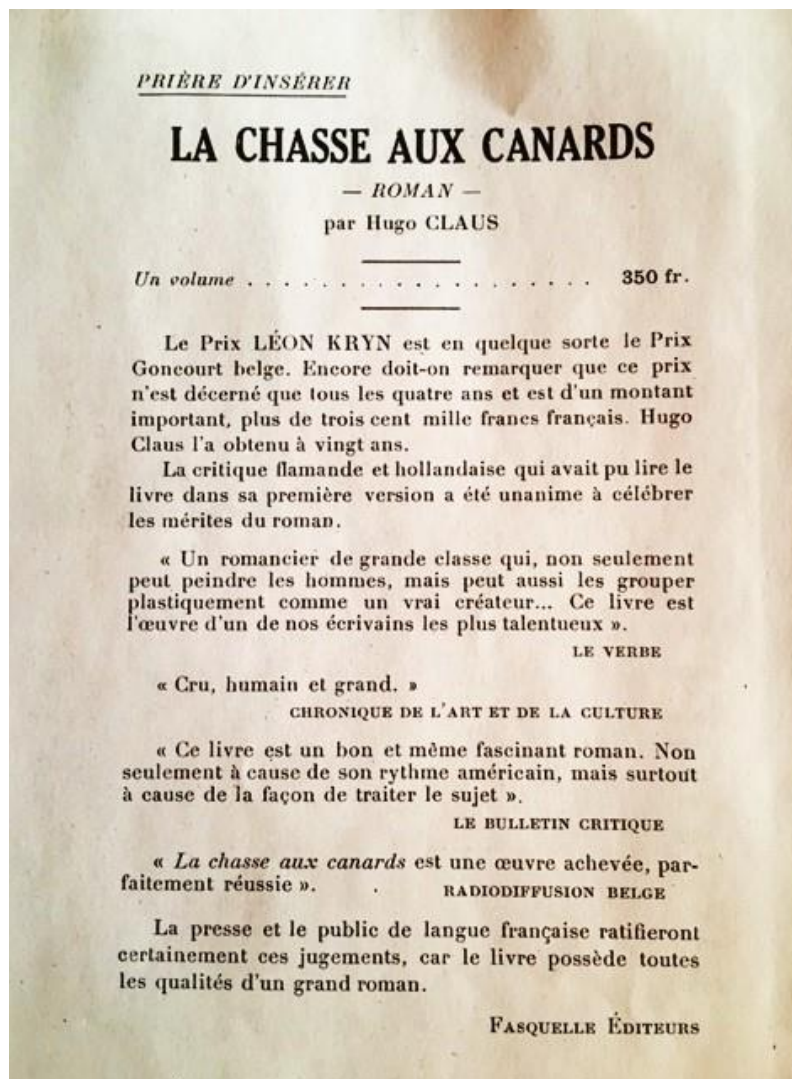
²¹⁷ Vandeputte aan Claus, brief van 17 april 1951, Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756/441.

geboortedatum en -plaats, de titels – en hun Franse equivalent – van zijn vroegere bundels, de naam van de literaire wedstrijd die hij had gewonnen en zijn bijdragen aan literaire bladen. Met die informatie kon Vandeputte aan de slag om een Franstalig artikel aan zijn jonge protégé en diens kersverse literaire prijs te wijden om zo de komst van een Franse vertaling voor te bereiden. 'Il faut chauffer l'opinion!' klonk het.²¹⁸ Zo publiceerde Vandeputte al op zesentwintig maart 1950 – zelfs nog voor de roman officieel als Nederlandstalige boekuitgave was verschenen (!) – een artikel in *Le Phare Dimanche* onder de titel 'Petite ou grande révélation – Hugo Claus'²¹⁹ waarin hij zijn toen nog rotsvaste overtuiging uitte dat Claus' debuutroman (dankzij zijn toedoen) bij Gallimard zou verschijnen: 'la traduction de son *Metsiers* (ou *La Chasse aux canards*) paraîtra prochainement, je gage, dans la collection des éditions les plus françaises N.R.F.'. Bovendien beschreef Vandeputte in datzelfde artikel de Krynprijs niet zonder overdrijven als de Belgische equivalent van de prestigieuze Franse Prix Goncourt – ook al bekroonde de Krynprijs enkel Vlaamse schrijvers van Belgische nationaliteit.²²⁰ Deze vergelijking met de Goncourtprijs zou later ook door de Franse uitgever Fasquelle worden opgepikt en consequent terugkeren in hun aankondigingen van *La Chasse aux canards*, zoals onderstaande 'prière d'insérer' illustreert:

²¹⁸ Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandeputtes brieven', *op. cit.*, p. 54: Vandeputte aan Claus, brief van 13 januari 1950.

²¹⁹ Opgenomen in Martin-Schmets, Victor (red.). *Œuvres Complètes de Henri Vandeputte*. Vol. 8. Bruxelles: Tropismes, 1992-1993. p. 480-482. Met dank aan Georges Wildemeersch voor deze referentie.

²²⁰ Absillis, Kevin. "Je faam is, geloof ik, definitief gevestigd". *op. cit.*: p. 236. Daarnaast was het prestige van de Krynprijs niet vergelijkbaar met de Goncourt, aangezien de Vlaamse prijs nog maar zeer recentelijk in het leven geroepen was op het moment dat Claus hem ontving en hij slechts zijn tweede laureaat was. In een recensie van Jean Mogin die verscheen naar aanleiding van de publicatie van de Franse vertaling van *De Metsiers* in de Belgische krant *Le Soir* op 20 juni 1953, wordt met enige terughoudendheid gereageerd op de vergelijking tussen de Krynprijs en de Prix Goncourt – die zich zoals we zullen zien ook in de Franse promotie van de roman doorzette: 'Je ne sais si comme nous l'apprend l'éditeur parisien qui publie cette traduction, le prix Léon Kryn est un "véritable Prix Goncourt belge" – même en langue flamande – mais j'imagine que, décerné tous les quatre ans seulement, cette distinction correspond à une certaine qualité'. In een ongedateerde en verder ook ongespecificeerde recensie aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, Universiteit Antwerpen (UA) wordt deze vergelijking tussen beide prijzen nog sterker in twijfel getrokken 'Si Monsieur Claus a reçu le Prix Hubert Krains [sic], alloué tous les cinq [sic] ans pour encourager un jeune conteur, la comparaison avec le Goncourt semble quelque peu tirée par les cheveux'.



Figuur 1 Prière d'insérer-foldertje dat in de eerste uitgave van de Franse vertaling van *La Chasse aux canards* (1953) werd toegevoegd.

Dit 'prière d'insérer'-promotiefoldertje²²¹ dat voornamelijk gebaseerd is op vertaalde artikels uit de Nederlandstalige pers²²² illustreert dat de uitgever bij deze eerste

²²¹ Zie Genette, Gérard. *op. cit.*, p. 107 e.v. *Prière d'insérer*-blaadjes zijn typisch voor het Franse uitgeverswezen en werden ingevoegd in de nieuw uitgegeven roman om die aan te prijzen. Oorspronkelijk werden ze enkel in de voor de kritiek bestemde exemplaren ingevoegd, maar volgens Genette werden ze (in de jaren tachtig, toen de eerste editie van *Seuils* (1987) het licht zag) niet langer alleen aan de kritiek gericht. Deze tekstjes werden vaak als basis gebruikt voor recensies of pers aankondigingen. Zie volgend hoofdstuk voor meer uitleg i.v.m. het gebruik van deze 'précaire paratekst'.

²²² Blijkbaar vertaalde Rudy Kousbroek deze Nederlandse recensies – die ook op de achterflap van de *La Chasse aux canards*-uitgave verschenen –, zoals Claus aangeeft in een brief aan Vinkenoog van begin juni 1953. Vinkenoog maakte zich in een eerdere brief van 31 mei 1953 vrolijk over de eigenaardige manier waarop ook de namen van de Nederlandse bladen waren vertaald: 'HET PAROOL is niet Le Verbe'. Zie Wildemeersch,

publicatie van de jonge, buitenlandse auteur zorgvuldig de reacties die Claus' recent gepubliceerde roman in zijn thuisland opriepen liet verzamelen en vertalen. Uit de archieven van Grasset-Fasquelle (IMEC) blijkt dat ze inderdaad zorgvuldig de binnen- en buitenlandse persartikels die over Claus' vroegste werk verschenen archiveerden; hun archieven bevatten met name niet enkel knipsels uit de Franse pers, maar ook uit de buitenlandse Franstalige pers en zelfs uit de Nederlandstalige pers. Zoals Nicky van Es en Johan Heilbron beargumenteren kan het (kritische) succes van een auteur uit een perifere taal als het Nederlands binnen het eigen, oorspronkelijke literaire veld, met andere woorden een niet onbelangrijk 'startkapitaal' vormen om de deur naar het internationale veld te openen en hebben buitenlandse uitgevers hier mogelijk oog voor.²²³ Na hem in het Frans te hebben geïntroduceerd via de lovende woorden die ze uit de Nederlandstalige pers hadden gedestilleerd, focussen de knipselmappen uit Fasquelles archieven wat betreft de latere publicaties echter voornamelijk op de Franse en Franstalige pers en wordt er nog slechts zeer zelden gevraagd om een artikel uit het Nederlands te vertalen. Toen de Nederlandse persteksten hun instrumentale promofunctie eenmaal hadden vervuld, hechtte de Parijse uitgever er met andere woorden nog slechts provisoir belang aan. Kritisch succes in de broncultuur staat dan ook niet vanzelfsprekend garant voor een positieve ontvangst van het vertaalde werk in de doelcultuur.²²⁴

Vandepottes vergelijking tussen de 'Prix Léon Kryn' en de Prix Goncourt die overgenomen werd in onder meer het bovenstaande promoblaadje en in de aanprijzende achterflaptekst van de boekuitgave van *La Chasse aux canards* (1953), liet ook zijn sporen na in de latere internationale verspreiding van de roman. Zo werd enkele jaren later nog gebruik gemaakt van deze flatterende vergelijking van de Krynpijs met de Prix Goncourt bij de promotie van de Amerikaanse vertaling van Claus' debuutroman (zie infra). En ook in de Japanse vertaling uit 1957 werd de link met de Prix Goncourt gelegd (zie infra). Vandepottes megalomane vergelijking tussen beide prijzen had op deze manier ongetwijfeld verstrekkendere repercussies dan de Franstalige Oostendenaar in 1950 had durven dromen.

Georges. *Laat nooit deze brief aan iemand lezen. De briefwisseling tussen Hugo Claus en Simon Vinkenoog, 1951-1956*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2008. p. 137, 143.

²²³ Heilbron, Johan & Nicky Van Es. 'Fiction from the Periphery'. *op. cit.*, p. 300.

²²⁴ Sapiro, Gisèle. 'Préambule. Les raisons de traduire'. In: Sapiro, Gisèle (red.). *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*. Parijs: Ministère de la culture et de la communication. Secrétariat général. Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), 2012. p. 17. Zie ook Noble, Philippe. 'Hoe komt een Nederlandstalig boek bij Franstalige lezers terecht? Een verhaal uit de praktijk: de reeks 'Lettres néerlandaises' bij uitgeverij Actes Sud'. In: Grave, Jaap & Lut Missinne (red.). *Lage Landen Studies 10: Tussen twee stoelen, tussen twee vuren. Nederlandse literatuur op weg naar de buitenlandse lezer*. Gent: Academia Press, 2018. p. 159.

Naast het warm maken van het Franstalig(-Belgische) lezerspubliek, mengde Vandeputte zich trouwens ook in de onderhandelingen tussen Claus en uitgeverij Manteau – die de Krynpijs had uitgereikt en als gevolg daarvan Claus' debuut zou uitgeven. De Krynpijs hield namelijk niet alleen een geldprijs in die in Claus' tijd het bedrag van 25.000 Belgische frank bedroeg, maar verzekerde ook de publicatie van het bekroonde manuscript. Zo stelde Vandeputte begin februari 1950 het ontwerp op voor een aangetekende brief aan uitgeverij Manteau waarin hij in naam van Claus en als antwoord op een eerder contractvoorstel van Manteau enkele aanpassingen in het contract voorstelde. Of de brief gebaseerd op Vandeputtes uitgetypte ontwerp ooit verzonden werd staat niet vast,²²⁵ maar de inhoud ervan is illustratief voor Vandeputtes positie, die Claus waarschijnlijk moet hebben beïnvloed in zijn onderhandelingen met Madame Manteau. Het eerder door Manteau voorgestelde contract was aldus Vandeputte 'trop peu favorable à l'Auteur et, tout d'abord, trop compliqué, nid à rancœurs'.²²⁶ Niettemin vloeiden Vandeputtes beweegredenen voor het bemiddelen in deze kwestie niet in de eerste plaats voort uit altruïstische gevoelens maar uit eigenbelang. Voor hem was het met name van groot belang dat naast de auteur ook de vertaler betere condities zou verkrijgen. Hij doet dit door voor te stellen dat 'tout ce qui concerne la radio, la mise au théâtre ou le cinéma concerne l'Auteur seul, à son profit ; de même que toute traduction'.²²⁷ Voor de Franse vertaling bleek Vandeputte het namelijk al op een akkoordje te hebben gegooid met Claus dat ze elk vijftig procent van de vertaalrechten zouden opstrijken.²²⁸

Dat het Vandeputte zeker ook om zijn eigen rechten op de vertaling ging en niet louter om Claus' auteursrechten valt eveneens af te leiden uit een brief die Vandeputte op zeventien februari 1950²²⁹ schreef naar aanleiding van een bezoek van Elly Overzier de dag ervoor. Zij moet Vandeputte op dat moment hebben meegedeeld dat Claus ondanks de wensen en bepalingen die zijn Oostendse vriend had vooropgesteld niettemin bepaalde toegevingen had moeten doen aan Manteau met betrekking tot het contract. In zijn geagiteerde brief aan Claus (in tweevoud, en verstuurd naar twee verschillende adressen, zodat Claus de brief zeker zou ontvangen), vraagt Vandeputte op welke punten Claus heeft moeten toegeven aan Manteau en voegt hieraan toe: 'Si c'est sur la traduction, je ne vous le pardonnerai pas'. Claus moet kort nadien hebben laten weten dat de Franse vertaling veilig was, maar het zekere voor het onzekere

²²⁵ Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandeputtes brieven', *op. cit.*, p. 57.

²²⁶ *Ibid.*, p. 56: Vandeputte in naam van Claus aan Angèle Manteau, brief van februari 1950.

²²⁷ *Ibid.*, p. 57.

²²⁸ Zo blijkt uit twee latere brieven van Vandeputte aan Claus van omstreeks 20 februari en van 27 februari 1950 die hiernaar verwijzen. *Ibid.*, p. 59-60.

²²⁹ *Ibid.*, p. 57.

nemend stelde Vandeputte rond twintig en op zevenentwintig februari 1950 toch twee korte briefjes op waarin de overeenkomst tussen hem en Claus officieel werd uiteengezet en die ze beiden dienden te ondertekenen.²³⁰ Zoals Wildemeersch aanhaalt, zag Manteau echter af van haar volmacht voor de Franse vertaling van Henri Vandeputte en kreeg die laatste dus wel degelijk zijn zin.²³¹ Voor alle andere taalgebieden en vertalers zouden de onderhandelingen en opbrengsten van de vertaalrechten volgens het contract daarentegen wel via Manteau moeten verlopen. Al meteen bij Claus' eerste buitenlandse contract met Fasquelle, zou die clausule echter ondermijnd worden; Claus sloot met zijn Parijse uitgever met name een contract af waarin stond dat Manteau enkel over de Nederlandstalige publicaties mocht onderhandelen – de Parijse uitgever kreeg de wereldrechten voor de vertalingen van Claus' werk in alle andere talen – en dat Manteau slechts een derde van de internationale vertaalrechten zou opstrijken. En zelfs dat laatste zou Claus uiteindelijk weten te omzeilen (zie *infra*).

Het feit dat Claus in de onderhandelingen met Manteau uitsluitend met betrekking tot de 'vrijheid' van de Franse vertaling voet bij stuk heeft gehouden illustreert niet enkel de invloed van de Franstalige Oostendenaar op Claus, maar ook Claus' vertrouwen in Vandeputte als bemiddelaar in Parijs – want de jonge auteur wilde zo spoedig mogelijk een Franse vertaling van zijn debuutroman in Parijs gepubliceerd zien – en dan liefst bij de absolute topuitgeverij Gallimard die Vandeputte hem vanaf het begin voorspiegelde. Want een prestigieuze uitgave in Parijs, zo moet Claus – onder meer onder invloed van Vandeputte maar al te goed hebben beseft –, was de springplank naar een internationale doorbraak.

'Ces affaires d'édition traînent toujours'

Als we in beschouwing nemen dat er dus al begin 1950, in de briefwisseling tussen Claus en Vandeputte, sprake was van het maken en op de markt brengen van een Franse vertaling – meer dan een jaar vooraleer zelfs de originele Nederlandstalige boekuitgave beschikbaar was – moet de totstandkoming van de Franse uitgave, die uiteindelijk pas in 1953 verscheen, al bij al nog heel wat voeten in de aarde hebben gehad. Des te meer aangezien Vandeputtes Franse vertaling al tegen eind 1950 voltooid moet zijn geweest. Al op dertien december 1950 schreef de Franse schrijver Raymond Queneau, die sinds 1938 bij het prestigieuze uitgevershuis Gallimard werkte en er onder meer lid was van

²³⁰ *Ibid.*, p. 59-60.

²³¹ *Ibid.*, p. 60.

het *comité de lecture*,²³² Claus dat hij hem de daaropvolgende vrijdag zou willen ontmoeten.²³³ De aanleiding van deze ontmoeting was het uitgeven van de Franse vertaling van *De Metsiers*. Op het eerste gezicht was Vandepottes plannetje om Raymond Queneau te bespelen via Jean Paulhan – die aan het hoofd van *La Nouvelle Revue française* stond – dus gelukt,²³⁴ maar in een brief van Queneau van zeven februari 1951 kreeg Claus niettemin te horen dat Gallimard *La Chasse aux canards* niet zou uitgeven, maar dat ze evenwel met interesse uitkeken naar zijn volgende werken. Claus moest echter tot 1967 en de Franstalige publicatie van zijn Senecabewerking *Thyestes* wachten vooraleer werk van hem bij Gallimard zou verschijnen.

Vandepottes eerste opzet om bij Gallimard aan de bak te komen was dus al snel van tafel geveegd. Claus was ongetwijfeld reeds voorbereid op het negatieve antwoord van Gallimard, zo valt af te leiden uit Queneaus formulering in de brief van zeven februari 1951: 'Ainsi que je vous l'avais laissé prévoir, nous n'avons pas cru pouvoir retenir pour nos éditions votre roman'. Ook een brief van Vandepotte van drie januari 1951 geeft aan dat hij toen reeds op zoek was naar een alternatief voor Gallimard waar 'la traduction [avait été] repoussée avec éloges'. De brief in kwestie richt Vandepotte aan zijn voormalige schoondochter Gaby Jeanbaptiste om te vragen of zij bij haar echtgenoot Raymond Manévy – die betrokken was bij meerdere toonaangevende Franse bladen en ook banden had met uitgeverij Julliard – misschien kon polsen of hij geen tip of aanbeveling kon geven om een geschikte Parijse uitgever te benaderen.²³⁵

Of Manévy de Parijse uitgever Julliard heeft benaderd is niet duidelijk, maar in een brief van zeventien april 1951 bevestigt Henri Vandepotte aan Claus dat de eveneens in Parijs gevestigde en niet onbelangrijke uitgeverij Corr  a het proberen waard is, bij gebrek aan beter:

Cher ami Claus,

Heureux d'avoir votre lettre et votre adresse. Corr  a, bonne cible, faute de l'autre. N'oubliez pas, quand vous relancerez cet éditeur, que Plisnier y est lecteur et tout puissant, certainement pas insensible à ce que je suis le traducteur – et à l'idée de me favoriser. Relancez ! Relancez ! C'est là Paris. On ne réussit que nez à nez. Vous êtes un navet si, étant sur place, et avec votre sex-appeal, et étranger, et avec

²³² 'Raymond Queneau, de l'Académie Goncourt'. *Gallimard*, online. <http://www.gallimard.fr/Contributeurs/Raymond-Queneau> (Laatst geraadpleegd op 4 augustus 2017).

²³³ Een kopie van deze brief evenals van de verderop aangehaalde brief van Queneau aan Claus van 7 februari 1951 bevinden zich in het archief van het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

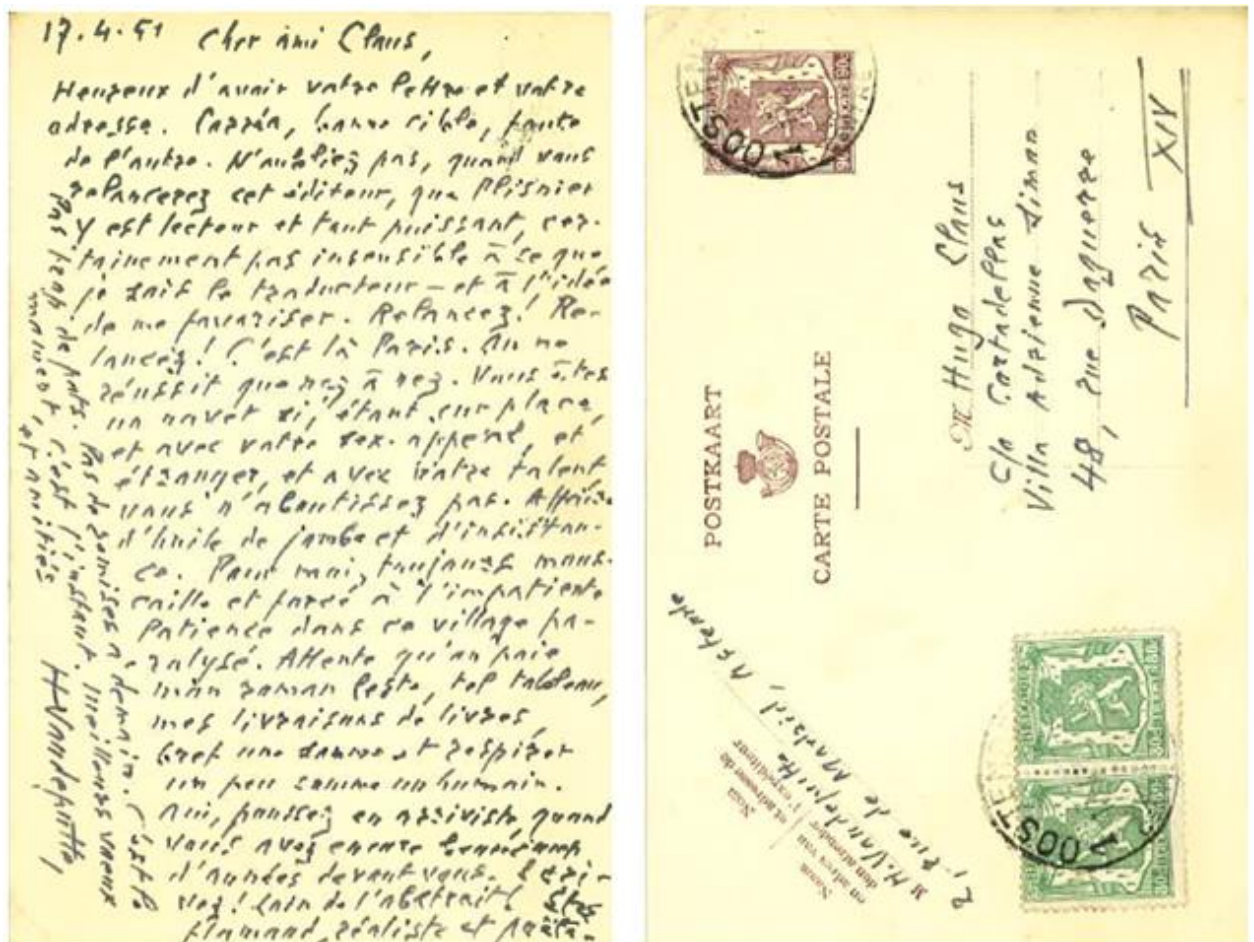
²³⁴ Vandepotte deelt deze intentie aan Claus mee in zijn brief van 13 januari 1950. Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandepottes brieven', *op. cit.*, p. 54.

²³⁵ *Ibid.*, p. 61.

vosre talent, vous n'aboutissez pas. Affaire d'huile de jambe et d'insistance. Pour moi, toujours mouscaille et forcé à l'impatientie patience dans ce village paralysé. Attente qu'on paie mon roman leste, tel tableau, mes livraisons de livres, bref une [onleesbaar] et respirer un peu comme un humain. Oui, poussez en arriviste, quand vous avez encore beaucoup d'années devant vous. Écrivez ! Loin de l'abstrait ! Êtes flamand, réaliste et poète. Pas trop de pots. Pas de remises à demain. C'est le moment, c'est l'instant.

Meilleurs vœux et amitiés,

H. Vandeputte



Figuur 2 Briefkaart van Henri Vandeputte aan Hugo Claus, zeventien april 1951. Aanwezig in het Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756 / 441.

Uit een brief van zeventien mei 1951 van de uitgever Edmond Buchet van les Éditions Correa & C^{ie}, vandaag beter bekend als Buchet-Chastel – een niet onbelangrijke Parijse

uitgeverij, maar niet van het kaliber van Gallimard – aan Madame Norder [sic], blijkt dat Claus, of beter Madame (Elly) Norden – de artiestennaam van Elly Overzier – inderdaad Vandepottes raad had opgevolgd en contact had opgenomen met deze uitgever.²³⁶ Uit Buchets brief blijkt echter dat zijn eigen uitgeverij geen interesse had in *La Chasse aux canards*, en dat Overzier het manuscript weer bij hen mocht komen ophalen. Buchet is daarbij wel zo vriendelijk haar door te verwijzen naar de eveneens in Parijs gevestigde uitgeverij van Robert Laffont en meer bepaald naar Armand Pierhal, die *directeur de collection* was van 'Pavillons', een reeks die zich tot op heden richt op buitenlandse literatuur. Buchets brief vermeldt met name dat Pierhal Elly 'Norden' op achttien of vijftwintig mei 1951 verwachtte bij Laffont – al naar gelang het haar paste. De geschiedenis leert ons echter dat ook uitgeverij Robert Laffont de vertaling uiteindelijk niet zou publiceren. Al in dit vroege stadium blijkt Elly Overzier dus actief bemiddeld te hebben in het aan de man brengen van de Franse vertaling van Claus' debuutroman. Voordien bezocht zij Vandepotte trouwens enkele malen als 'boodschapper' van Claus toen die zelf door zijn legerdienst in Brussel ingekwartierd was.²³⁷

In een brief van negen november 1951 – net voor Claus op de dertigste van die maand met les Édition Fasquelle in zee zou gaan –, vraagt Vandepotte nogmaals hoe het met de publicatie van de vertaling staat en vermeldt hij dat hij de trois billets (3000 francs) die de vertaling hem zouden opbrengen dringend kan gebruiken.

Cher Ami,

(Il y a à chaque instant ici des gens qui me demandent de vos nouvelles. Vous êtes resté populaire, et je passe pour être votre légat, dieu merci ! Vous ne venez pas même me voir quand vous passer par Ostende. Réparez !) Nouvelles de la traduction ? J'aurais eu tant besoin des 3 billets qui me reviennent là. Vous qui êtes sur place et qui avez une ambassadrice sex-appeal, vous devriez aboutir. Je lâche la rampe de la fantomatique librairie et espère la céder dans le mois.²³⁸ Demandez donc à Queneau où caser mon Sultan-Caïd, conte plus voltairien que roman cochon. Fleuve Noir et Scorpion se sont recusés. La douane a transmis le manuscrit envoyé à Tarente à police judiciaire qui s'en est désaisie [sic] en disant que l'ouvrage serait saisi le premier jour. France deviendrait Italienne ? Je suis prêt à envoyer copie à Queneau qui certes à [sic] tous fins tuyaux à ce sujet et ne peut manquer de me vouloir du bien. Au besoin, un éditeur pour bibliophiles ?

²³⁶ Een kopie van deze brief is aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

²³⁷ Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandepottes brieven', *op. cit.*, p. 53 e.v.

²³⁸ Op 31 december 1951 werd Vandepottes boekhandel inderdaad definitief gesloten, ook al wilde dat niet noodzakelijk zeggen dat hij daarbij ook volledig ophield met zaken doen. Zie Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandepottes brieven', *op. cit.*, p. 63.

Secouez un peu en ma faveur votre amitié et votre pachatisme.

Votre dévoué H. Vandeputte.



Figuur 3 Briefkaart van Henri Vandeputte aan Hugo Claus, negen november 1951. Aanwezig in het Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756 / 441.

Daarnaast komt ook in deze brief het belang van Elly Overziers bemiddelingspositie nogmaals aan bod, maar dan op Vandeputtes typische geringschattende manier;²³⁹ hij verwijst op weinig smaakvolle wijze naar Elly Overzier als Claus' 'ambassadrice sex-appeal' en verzekert Claus dat hij met een dergelijke 'troef' in handen en dankzij het feit dat hij in Parijs aanwezig is en fysiek contact kan onderhouden met potentiële uitgevers wel moet slagen in zijn opzet. Ondanks het feit dat Vandeputte zich wel vaker schertsend uitliet over Claus' vriendin en haar bemiddelaarsrol vooral tot haar uiterlijke

²³⁹ Ook in meerdere brieven in Wildemeersch' artikel verwijst Vandeputte naar Elly als 'Melusine, Mlle Hurluberlu von Benelux' of 'l'aimable et essoufflée Miss Benelux', zie Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandeputtes brieven', op. cit., p. 53, 57. Elly Overzier beschreef Henri Vandeputte zelf ooit als 'misogyn', zie Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus. Familiealbum*. op. cit., p. 178.

verschijning lijkt te reduceren, blijkt het belang van Elly Overzier in de onderhandelingen met uitgevers en andere spelers – zeker in het geval van de Franse *Metsiers*-vertaling – echter van wezenlijk belang te zijn geweest. Haar tussenkomsten gingen zoals we hierna zullen zien inderdaad veel verder dan die van tijdelijke boodschapper wanneer Claus door zijn legerplicht of om andere redenen niet zelf kon onderhandelen.

Vandepottes eigen aandeel in de totstandkoming van de publicatie van *La Chasse aux canards* blijkt daarentegen vanaf halfweg 1951 sterk te zijn afgenomen. In de bovenvermelde brieven van zeventien april en negen november 1951 spoort Vandepotte Claus aan om zélf bij uitgevers aan te kloppen aangezien het in Parijs van belang is om 'nez à nez' te onderhandelen, zo oordeelt hij. Claus is ter plaatse, heeft de nodige uitstraling en status van de exotische buitenlander en hij is bovendien getalenteerd – allemaal aspecten die het volgens Vandepotte onmogelijk maken om niet tot de gewenste uitkomst – namelijk de verkoop van Vandepottes Franse vertaling van zijn debuutroman aan een Parijse uitgever – te komen. Vandepotte zelf wentelt zich ondertussen in de slachtofferrol: hijzelf zit nog steeds diep in de financiële miserie en is gedwongen af te wachten in de verlamdende eentonigheid van een provincienest – 'ce village paralysé'. Hij heeft het excuus dat hij wegens zijn gevorderde leeftijd en de relatieve afgelegenheid van zijn Oostendse verblijfplaats, weinig meer kan doen dan vanop afstand voor Claus enkele Parijse rendez-vous te regelen met personen die de jonge auteur zouden kunnen verder helpen. Meer nog, hij wendt Claus ongegeneerd aan als bemiddelaar van zijn eigen belangen en heeft het in de tot nu toe onuitgegeven brieven van zeventien april en negen november 1951 meermaals over zijn eigen proza, waarbij hij Claus dus vraagt zich als tussenpersoon op te werpen. In een eveneens onuitgegeven en in het Letterenhuis bewaard briefje van drie december 1951 heeft Vandepotte het opnieuw bijna uitsluitend over zijn eigen belangen en komt het sterk naar boven hoe hij Claus als zijn boodschapper gebruikte. Vandepottes uitroep 'je passe pour être votre légat, dieu merci !' uit de eerdere brief van negen november, had met andere woorden evenzeer door de jonge Claus in de mond genomen kunnen worden.

Ami,

Vous avez écrit que m'apporteriez ça le 1 ou le 2 ou le 3. Le 3 au soir, rien, ni aucune nouvelle de vous au Londres.²⁴⁰ Pas d'aria ni de manquement, ni de remise, j'espère ? Si vous saviez comme j'attends, sous une nuée de catastrophes ! Aboulez ! Effectuez ! Je vous attends aussi pour emporter vous-même ma prose

²⁴⁰ 'Au Londres' is een verwijzing naar het Hôtel de Londres te Oostende, Zeedijk 15, waar Claus vanaf september 1948 verbleef en waar hij officieel bleef ingeschreven tot 1955.

chez l'Éditeur. (Merci pour intervention). Quelques commentaires sont indispensables, pour lui et pour vous. On me demande votre Blurb.²⁴¹ Qu'est-ce que c'est ?

Fidèlement,

H. Vandeputte



Figuur 4 Briefkaart van Henri Vandeputte aan Hugo Claus, drie december 1951. Aanwezig in het Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756 / 441.

²⁴¹ *Blurb* was een tijdschrift uitgegeven door Simon Vinkenoog, waarvan tussen 1950 en 1951 acht nummers verschenen, plus een bloemlezing in 1962. Ook Claus werkte er occasioneel aan mee. Claus beschreef het zelf als volgt in een (fictief) interview uit 1951: '[*Blurb* is e]en tijdschrift van acht bladzijden, dat te Parijs door de Nederlander Simon Vinkenoog uitgegeven wordt en waarvoor Corneille reeds tekeningen gemaakt heeft. Een prettig dingetje, sterk in de lijn van Antonin Artaud, maar toch wat nieuws'. Dijkvogel, Frans [pseudoniem van Walravens, Jan]. 'De schrijver van « DE METSIERS ». Hugo Claus. Ze klagen en zeuren in Vlaanderen'. *Periscoop*, 1 april 1951.

Naar alle waarschijnlijkheid heeft Vandeputte het in deze brief over het forfaitaire geldbedrag van 30.000 Franse francs dat hem toekwam en dat Fasquelle bij het ondertekenen van het contract eind november aan Claus had overgemaakt als tussenpersoon. Terwijl Vandeputte Claus in zijn brief van negen november 1951 nog de opdracht geeft Queneau te benaderen met de vraag waar Vandeputte zijn roman 'Sultan-Caïd, conte plus voltarien que roman cochon' kan verpatsen, is er in bovenstaand briefje blijkbaar al een welbepaalde geïnteresseerde 'Éditeur' gevonden. Opnieuw gaat het blijkbaar om Fasquelle, zo blijkt uit een latere brief van twee mei 1952 vanwege Vandeputtes echtgenote en geschreven na diens dood, waarin ze Claus vraagt of hij nog 'nouvelles de Fasquelle au sujet de son [= Vandeputtes] manuscrit' heeft.²⁴² Claus moet er met andere woorden in geslaagd zijn bij Fasquelle niet alleen voor zijn eigen roman een contract in de wacht te hebben gesleept, maar eveneens interesse te hebben gewekt voor Vandeputtes manuscript en dus niet alleen als zelfbemiddelaar maar eveneens als een tussenpersoon van zijn eigen vertaler – en vriend – te hebben opgetreden. *Sultan-Caïd* werd uiteindelijk echter nooit gepubliceerd en het manuscript ging verloren.²⁴³

Bovendien blijft Vandeputtes precieze aandeel in de totstandkoming van de eigenlijke gepubliceerde vertaling ook enigszins twijfelachtig. Volgens Manu van der Aa was 'de titel [wellicht] het enige wat Vandeputte van *De Metsiers* vertaalde want die werd behouden toen het boek in 1953 verscheen, in vertaling van Jean Raine en Elly Overzier'.²⁴⁴ Aan de hand van Henri Vandeputtes briefwisseling met Claus kon Georges Wildemeersch echter blootleggen dat de Oostendse boekhandelaar waarschijnlijk een belangrijkere rol speelde in het vertalen van *De Metsiers*. Maar ook daar heerst geen eenduidigheid. Uit Vandeputtes brief van dertien januari 1950 valt af te leiden dat Claus oorspronkelijk de vertaling zelf zou maken en dat Vandeputte voor de 'mise au point' zou zorgen. In zijn eerder paniekerige brief van zeventien februari 1950 verwijt Vandeputte Claus vervolgens 'd'avoir perdu huit jours à me livrer votre texte'. Of het hier om Claus' vertaling of om het originele manuscript gaat, is niet duidelijk. Claus kon in zo'n korte periode natuurlijk nog geen volledige vertaling hebben gemaakt, dus 'votre texte' slaat hoogstwaarschijnlijk op de Nederlandse versie, maar aan de andere kant is het ook niet uitgesloten dat ze hadden afgesproken om bij het vertalen in stukjes te werk te gaan. Een dergelijke actieve betrokkenheid van de jonge auteur bij het vertalen van zijn eigen werk is namelijk niet uitgesloten aangezien Claus ook later in zijn carrière meer dan eens nauw betrokken was bij het eigenlijke vertaalproces van zijn werk, zowel

²⁴² Brief van Lydie Bourgoignie-Vandeputte aan Hugo Claus, Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandeputtes brieven'. *op. cit.*, p. 48.

²⁴³ *Ibid.*, p. 49.

²⁴⁴ Van der Aa, Manu. *op. cit.*, p. 28.

op het niveau van het redactieproces van de (gedeeltelijke zelf-)vertaling, als in de hoedanigheid van zelfbemiddelaar op zoek naar een geschikte vertaler en uitgever of regisseur.²⁴⁵ In het contractje dat Vandeputte omstreeks twintig februari 1950 opstelde in naam van Claus wordt er echter toch weer uitsluitend en expliciet naar Vandeputte verwezen als vertaler en bemiddelaar:

Je [Hugo Claus] donne par la présente à Henri Vandeputte exclusivement tous droits de traduire en français mon roman 'De Eendenjacht', *La Chasse aux canards*, de placer cet ouvrage chez un éditeur et de recueillir tous les bénéfices de cette traduction (à charge pour le traducteur de me remettre la moitié des bénéfices nets résultant de cette traduction.)

Aan zijn kant van het contract dat hij op zevenentwintig februari 1950 opstelde, vermeldt Vandeputte dat hij akkoord is met de bepalingen in Claus' contract, en dat hij inderdaad alles in het werk zal stellen 'pour le [=le roman] faire accepter par un Éditeur'. Over het vertalen van de tekst zelf wordt hier niets gezegd. Niettemin heeft Vandeputte het ook in andere brieven, bijvoorbeeld aan zijn dochter of aan zijn ex-schoondochter over *zijn* vertaling van *La Chasse aux canards*.²⁴⁶ En ook het feit dat hij de Franse vertaalrechten zo belangrijk vond in de onderhandelingen met Manteau lijkt zijn vertalerschap te impliceren. Bovendien staat zijn naam als vertaler vermeld in het contract met Fasquelle (zie infra) en bevatten de archieven van Grasset-Fasquelle een voorblad van een typoscript – maar helaas niet de rest ervan – waarop staat: 'traduction du flamand par Henri Vandeputte'. Daarnaast bevatten de archieven van Grasset-Fasquelle ook een leesverslag waarin naar Vandeputtes naam wordt verwezen. Alles wijst er dus op dat Vandeputte een vertaling moet hebben gemaakt van *De Metsiers*, toen dat nog *De Eendenjacht* was. Maar was dat ook de vertaling die in 1953 in de Parijse boekhandels lag? Eén ding is zeker: Vandeputtes naam staat nergens vermeld op de uiteindelijk in 1953 door Fasquelle gepubliceerde vertaling.

'Je ne crois pas au succès de ce manuscrit publié tel quel'²⁴⁷

De Parijse kwaliteitsuitgeverij Fasquelle kocht op dertig november 1951 'DE METSIERS dans la traduction française de M. Henri VANDEPUTTE, sous le titre de: LA CHASSE AUX CANARDS', zoals het contract van die datum specificeert. In het contract wordt enkel

²⁴⁵ Zie volgende hoofdstukken, evenals Smeyers, Elies & Stéphanie Vanasten. *op. cit.*

²⁴⁶ Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandeputtes brieven'. *op. cit.*, p. 61.

²⁴⁷ Citaat uit het leesrapport van de hand van een zekere 'RB', daterend van 20 september 1951. Fonds Grasset-Fasquelle, IMEC.

gewag gemaakt van Vandeputte als vertaler en niet van Elly Overzier en Jean Raine – terwijl die laatste twee uiteindelijk nochtans als vertalers vermeld zouden worden in de boekuitgave. In zijn brief aan Charles Fasquelle van diezelfde dag zegt Claus bovendien de cheques van 35.000 en 30.000 francs te hebben ontvangen, de laatste ‘à l’ordre de Monsieur VANDEPUTTE’, waar hij aan toevoegt: ‘Il est bien entendu que je m’engage à verser les trente mille francs à Monsieur VANDEPUTTE pour règlement forfaitaire de sa traduction de LA CHASSE AUX CANARDS’.²⁴⁸

Een brief van Vandeputte die dateert van zevenentwintig juli 1951²⁴⁹ en enkele leesrapporten uit de archieven van Grasset-Fasquelle (IMEC) kunnen wat meer helderheid brengen omtrent de redenen waarom uiteindelijk uitsluitend de namen Elly Overziers [sic] en Jean Raine op de titelpagina van de Franse vertaling verschenen. In zijn brief van zeventwintig juli 1951 – toen er dus nog geen contract voor *La Chasse* met een Parijse uitgever was ondertekend – neemt Vandeputte een wat gelaten houding aan, die tegelijkertijd illustreert dat hij toch, ondanks zijn aanvankelijke hoop op persoonlijk gewin, ook werkelijk geloofde in het (internationale) potentieel van de jonge Vlaamse schrijver en dat hij diens debuutroman koste wat kost in Parijs wilde zien verschijnen:

Je ne désire principalement qu'une chose c'est que votre *Chasse aux canards* paraisse. Par conséquent, j'adopte l'attitude la plus bienveillante possible quant à ma traduction et à mes droits.

De onderhandelingen met verschillende uitgevers sleepten intussen al meer dan een half jaar aan en verliepen lang niet zo vlot als Vandeputte aan het begin van het hele avontuur had verwacht. Uit Vandeputtes schrijven van zevenentwintig juli 1951 valt echter op te maken dat Claus toen al een uitgever moet hebben gevonden – waarschijnlijk gaat het hier reeds om Fasquelle – die zich bereid had getoond Claus' roman eventueel te publiceren, zij het niet in de huidige vorm. Zoals valt af te leiden uit Vandeputtes tegenwerpingen in zijn brief aan Claus blijkt die laatste hem te hebben ingelicht dat een bepaald leesrapport van Vandeputtes vertaling dat aan de Franse uitgever moet zijn voorgelegd niet zo lovend was over het vertaalwerk van de Franstalige Oostendenaar. Vandeputte verdedigde zich echter door te schrijven dat:

[o]u bien le lecteur de votre éditeur craint l'aspect nordique de mon nom. Ou bien il a dans sa manche un petit copain qu'il veut faire profiter de l'occasion. Ou bien, plus probablement, veut-il assaisonner à la française votre ouvrage.

²⁴⁸ Eén officiële kopij van het originele contract evenals Claus' brief van 30 november 1951 aan Charles Fasquelle bevinden zich in het fonds Grasset-Fasquelle, IMEC. Claus' kant van het contract bevindt zich in het Letterenhuis Antwerpen. De titels zijn onderstreept in het originele document.

²⁴⁹ Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandeputtes brieven'. *op. cit.*, p. 60-61.

Dat in de totstandkoming van ook Claus' latere Parijse vertalingen vaak een redelijk francocentrisch perspectief doorwoog, wat zich doorzette in de Parijse persontvangst, zal inderdaad nog meermaals blijken. Niettemin werd 'l'aspect nordique' van Claus' werk ook vanaf het begin van zijn carrière vaak lovend onthaald, wat in de Parijse ontvangst echter doorgaans neerkwam op een stereotyperende visie op de (Vlaamse/Belgische) Ander. Aan zijn dus in zekere zin profetische opmerking voegt Vandeputte nog toe:

Moi, je suis bien sûr du bon français de mon travail et je n'ai pensé qu'à une chose :
serrer du plus près possible votre texte et votre genre d'écriture.

'Le lecteur de votre éditeur' waarnaar Vandeputte in bovenstaande brief verwijst, is vermoedelijk Henri Philippon (1908-1981)²⁵⁰, de schrijver van een ongedateerd²⁵¹ leesrapport dat zich in de archieven van les Éditions Fasquelle bevindt en systematisch de kritieken levert waarop Vandeputte in bovenstaande brief lijkt te reageren. In Philippons verslag blijkt trouwens net dat '(te) dicht bij de oorspronkelijke tekst blijven' een punt van kritiek te vormen (zie infra). Dit leesverslag is het enige van de in totaal drie *fiches de lecture* met betrekking tot *La Chasse aux canards* die zich in de archieven van de uitgeverij Grasset-Fasquelle bevinden waarop de naam van Henri Vandeputte – hetzij foutief gespeld als 'VAUDEPUTTE' – uitdrukkelijk voorkomt. De incorrecte schrijfwijze van Vandeputtes inderdaad nogal 'noordelijk' aandoende naam suggereert dat Vandeputtes vrees voor de vooroordelen of misverstanden die zijn naam konden opwekken bij een Franse lezer niet geheel ongegrond was. Ook andere 'exotische' (Vlaamse) namen werden in vele gevallen verkeerd gespeld in de Franse pers. Zeker in de beginjaren werd Claus herhaaldelijk verbasterd tot Klaus, Overzier werd (en bleef ook in latere uitgaven van *De Metsiers*) zoals gezegd Overziers, en ook bijvoorbeeld de Franstalig-Belgische kunstenaar Jean Geenen had goede redenen om de meer Frans-klinkende artiestennaam Jean Raine aan te nemen. Dat Philippon het vanuit zijn dominante, Parijse perspectief trouwens niet zo nauw nam met de eigenheden van de Vlaamse broncultuur uit zich ook in het feit dat Philippons leesrapport het over 'une famille hollandaise' heeft en Vlaanderen, België en Nederland dus zonder nuancering als 'één pot nat' blijkt te beschouwen.

Een andere aanwijzing dat Philippons leesrapport over Vandeputtes vertaling gaat, en dat die vertaling bovendien nooit in zijn oorspronkelijke vorm zou verschijnen, is de vermelding van de oorspronkelijke persoonsnamen Mon en Bennie uit Claus' roman. In

²⁵⁰ Henri Philippon ondertekende het leesrapport met 'H. Philippon' en was een Frans journalist en literair criticus. Met dank aan André Derval van het IMEC voor het ophelderen van deze naam.

²⁵¹ Het moet echter dateren van voor Vandeputtes brief op 27 juli 1951, aangezien hij in zijn brief op dit leesrapport schijnt te reageren. Het originele leesrapport bevindt zich in het fonds Grasset-Fasquelle, IMEC.

de latere, gepubliceerde versie zijn die veranderd in respectievelijk Peter en Yannick. Zoals zal blijken uit de drie leesverslagen, wijkt de gepubliceerde vertaling trouwens op nog andere vlakken af van Vandepottes oorspronkelijke manuscript/typoscript – dat overigens (nog) niet werd teruggevonden, maar waarover we wel bepaalde hypothesen kunnen formuleren aan de hand van de leesverslagen die over het manuscript gaan. Bij gebrek aan de originele manuscriptversie zullen we bijgevolg gebruik maken van wat we in de methodologie beschreven als omringende 'epiteksten' om het vertaalproces toch in de mate van het mogelijke te reconstrueren. Ook Vandepottes manuscript zelf kan bovendien gezien worden als een vorm van epitekst (ook *avant-textes* behoren in Genettes typologie tot *épitextes (privés)*)²⁵² ten opzichte van de uiteindelijke boekuitgave.

Het bewuste leesrapport van Henri Philippon begint met een uiteenzetting van de plot, waarna de roman wordt aangeprezen als 'extrêmement intéressant, angoissant, passionnant'. Daaraan voegt Philippon nog met appreciatie toe dat de roman opgebouwd is in navolging van specifieke Amerikaanse romans, meer bepaald van *Tandis que j'agonise* (*As I lay Dying*, 1930)²⁵³ van William Faulkner:

Il est construit sur le type de certains romans américains et plus précisément sur le modèle de TANDIS QUE J'AGONISE de William FAULKNER (le roman de Faulkner a eu un très vif succès en France il y a vingt ans). Cette méthode d'exposition s'adapte d'ailleurs admirablement au sujet de ce roman.²⁵⁴

Zoals we in volgend hoofdstuk zullen zien, gaat van een dergelijke vergelijking met een andere in Frankrijk – en op wereldschaal – gevestigde auteur een belangrijk legitimerend gehalte uit, maar ondanks deze positieve noot besluit het leesrapport met de opmerking dat de vertaling in haar huidige staat niet voor de drukpers geschikt is. Het citeert daarbij enkele regeltjes uit Vandepottes tekst:

Malheureusement, il [=le roman] est très mal traduit, et il serait dommage de le publier dans sa forme actuelle. Il faudrait demander au traducteur de revoir son texte et de ne pas se contenter d'une traduction aussi littérale. Ou alors, faire revoir sa traduction par quelqu'un d'autre.²⁵⁵

Un exemple entre mille : page 16 :

- « On ne peut jamais dire à une fille qu'on l'aime. Parce que, après, on peut les tourner autour de son doigt comme on veut ».

²⁵² Genette, Gérard. *op. cit.*, p. 398 e.v.

²⁵³ De Franse vertaling van Faulkners boek werd in 1934 bij Gallimard uitgegeven.

²⁵⁴ Onderstreept in origineel document.

²⁵⁵ Dit laatste is wat uiteindelijk gebeurde, uitgevoerd door Jean Raine en Elly Overzier, zie *infra*.

Il faudrait traduire :

- « On ne doit jamais dire à une femme qu'on l'aime. Sinon, elle se laisse mener par le bout du nez. »

D'ailleurs, il doit y avoir là un contresens et je pense qu'il faut lire : « On ne doit jamais dire à une femme qu'on l'aime. Sinon, elle vous mène par le bout du nez. »

Volgens Philippon bewees de veel te letterlijke vertaling die te dicht bij de woordvolgorde en woordkeuzes van het Nederlands bleef de tekst met andere woorden geen dienst – in tegenstelling tot Vandepottes intentie '[de] serrer du plus près possible [le] texte et [le] genre d'écriture [de Claus]' en de tekst zodoende net tot zijn recht te laten komen. Daarenboven was Philippon de mening toegedaan dat Vandepotte niet alle nuances van de brontaal begreep²⁵⁶ of in elke geval, ondanks de letterlijkheid, niet altijd even nauwkeurig vertaalde en daardoor dikwijls met nogal onhandige vertalingen kwam aanzetten, zoals Philippon met het bovenstaande voorbeeld illustreert.

Als we de Nederlandstalige tekst er echter naast leggen, blijkt Vandepottes vertaling qua betekenis net wel het dichts bij de oorspronkelijke Nederlandse brontaal te zijn gebleven. In *De Metsiers* zegt Bennie met name:

Je mag nooit aan een meisje zeggen, dat je iets om haar geeft. Dan kan je hen vanzelf om je pink winden.²⁵⁷

Dit neemt echter niet weg dat Vandepottes vertaling, zoals door Phillipon geciteerd, inderdaad stuntelig overkomt door de overdreven letterlijkheid ervan: de vaste Nederlandstalige uitdrukking 'iemand om zijn vinger winden' wordt door Vandepotte namelijk woordelijk in het Frans overgezet, als 'tourner quelque'un autour de son doigt' – wat echter niet als een vaste uitdrukking bestaat in het Frans en daardoor niet idiomatisch en dus stroef leest. De bewuste passage in de uiteindelijke Franse publicatie werd dan ook grondig aangepast:

Peter m'a appris à ne pas dire aux filles qu'on les aime. Ainsi, on les embobine comme on veut.²⁵⁸

²⁵⁶ Dit is niet geheel onaannemelijk aangezien Vandepotte pas op late leeftijd Nederlands begon te leren, zoals hij toegeeft in enkele brieven uit 1936 en 1944 aan zijn dochter Marie. Zie Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandepottes brieven'. *op. cit.*, p. 47.

²⁵⁷ Claus, Hugo. 'De Metsiers of De eendenjacht. Verhaal.' *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 4 (1949-1950): p. 1230. Claus, Hugo. *De Metsiers*. Brussel: Uitgeversmaatschappij A. Manteau, 1950. p. 27.

²⁵⁸ Claus, Hugo. *La Chasse aux canards*. (vert. Raine, Jean & Elly Overzier). Parijs: Fasquelle, 1953. p. 26.

Vandeputte lijkt in zijn brief aan Claus van zevenentwintig juli 1951 dus duidelijk op de inhoud van Philippons leesrapport gereageerd te hebben. De kritieken op de kwaliteit van zijn Frans waarin het Nederlands te letterlijk doorklinkt komen zowel in Vandeputtes brief als in het leesrapport van Henri Philippon aan bod, maar dan gepaard gaand met tegengestelde waardeoordelen. Volgens Vandeputte wil de uitgever de taal simpelweg verfransen en die zodoende misschien wel beter in het plaatje van de *belles lettres* doen passen, maar daardoor de authenticiteit die Vandeputte beoogde laten varen. Philippon ziet het vanuit een eerder francocentrisch perspectief: het normafwijkende, misschien soms Belgisch getinte Frans van Vandeputte dat vaak te dicht bij de brontaal blijft en daardoor geen idiomatisch Standaardfrans is, bestempelt hij als incorrect. Bovendien verwijst Vandeputte in zijn brief aan Claus letterlijk naar 'le lecteur de votre éditeur' – wat in deze context enkel op een lid van het *comité de lecture* kan wijzen. Ook Philippons suggestie dat de vertaling eventueel door iemand anders zou kunnen worden herzien, lijkt Vandeputtes reactie te hebben uitgelokt dat 'le lecteur [...] a dans sa manche un petit copain qu'il veut faire profiter de l'occasion'. De overeenkomsten tussen Vandeputtes replieken en de inhoud van het bovengenoemde leesrapport lijken er dus op te wijzen dat Claus de inhoud van het bewuste leesrapport aan de misnoegde vertaler moet hebben voorgelegd. Een bijkomende reden om deze hypothese aan te nemen is dat Vandeputtes brief van zevenentwintig juli impliceert dat Claus' boek is geaccepteerd door een uitgeverij; Vandeputte stelt namelijk de vraag 'dites-moi en même temps quand, exactement, le livre paraîtrait'. Het boek zal dus verschijnen, mits de nodige aanpassingen in de vertaling. Ook dit valt te koppelen aan de conclusie van de *fiche de lecture*: deze is met name erg lovend over de roman zelf, maar stelt enkel de kwaliteit van de vertaling door Henri Vandeputte in vraag. Bovendien bevond het bewuste leesrapport zich in de archieven van Fasquelle – de uitgeverij die Claus' roman daadwerkelijk op de Franse markt zou brengen.

In diezelfde brief van zevenentwintig juli legt Vandeputte zich er bij neer dat men zijn vertaling wil aanpassen – ook al ligt de fout volgens hem dus geenszins aan de kwaliteit ervan, maar aan het feit dat de Parijse uitgever zijn werk wil 'assaisonner à la française' of wil afdingen op gebied van de vertaalrechten om er zijn eigen 'petit copain' op te kunnen zetten, die dan mee zou kunnen profiteren van de vertalersvergoeding. Vandeputtes gelatenheid uit zich wanneer hij zegt dat het hem niet meer uitmaakt wie er als vertaler zal worden vermeld op de kaft, zolang het boek maar eindelijk verschijnt en zolang hij maar betaald wordt voor het werk dat hij heeft verricht. Want, met of zonder aanpassingen 'à la française', hij was ten slotte degene die het leeuwendeel van het vertaalwerk voor zijn rekening nam en ook bij mogelijke aanpassingen zou zijn vertaling volgens hem noodzakelijk als basis blijven dienst doen:

Mais il est évident qu'il n'y a pas à Paris cinq personnes pour traduire du flamand votre livre et que c'est ma traduction, mon travail qui servira de base. Sur ce point, votre lettre le prouve, vous êtes d'avance d'accord.

Conséquemment, mon travail doit être rémunéré. Je suis d'accord, si vous me payez *trois mille francs belges* à la parution du volume, pour que ce paiement soit considéré comme clôturant nos comptes et pour que la traduction soit signée de n'importe qui au gré de l'éditeur.

Net als in deze brief, verwijst Vandeputte ook in zijn latere en reeds aangehaalde brief van negen november 1951, waarin hij Claus onder meer aanspoort om zijn sexappeal in de strijd te gooien om een Parijse uitgever te overtuigen zijn roman te publiceren, naar het bedrag van 3000 frank – '3 billets'. Uiteindelijk zou Vandeputte nochtans – zoals het eerder geciteerde contract met Fasquelle en Claus' brief aan de uitgever van dertig november 1951 aantonen – 'trente mille', dertigduizend francs, voor zijn vertaalwerk in de wacht slepen. Deze opmerkelijk verschillende geldbedragen zijn niet het gevolg van onoplettendheid vanwege Vandeputte – die zijn geldzaken op de voet volgde – maar zijn te wijten aan de verschillende waarde van enerzijds de Belgische en anderzijds de Franse frank. Het gaat in het Fasquelle-contract met name nog om de 'Ancien franc français', die honderdmaal lager in waarde was dan de rond 1960 ingevoerde 'nieuwe' Franse Frank en ongeveer tienmaal lager in waarde was dan de toenmalige Belgische frank. 30.000 Franse frank moet dus ongeveer overeengekomen hebben met 3000 Belgische frank.²⁵⁹

Ook in de overige twee *fiches de lecture* die zich in het Fasquelle-archief bevinden, zijn de leden van het *comité de lecture* het erover eens dat het om een waardevolle roman gaat, mits het nodige tekstuele oppoetswerk. Een tweede ongedateerd²⁶⁰ leesrapport, zonder naam of initialen, is uitermate lovend. In tegenstelling tot het eerder besproken leesrapport ziet deze beoordelaar niet de link met Faulkner, maar vindt hij/zij het werk eerder vergelijkbaar met Becketts roman *Molloy*. Opnieuw wordt Claus hier dus meteen in een prestigieus, internationaal repertoire ingebed – wat de buitenlandse lezer een herkenningspunt verschaft om de onbekende auteur te plaatsen, maar waaruit vooral ook een positief waardenoordeel vanwege de *lecteur* spreekt. De schrijver van het leesverslag geeft dan ook uitdrukkelijk te kennen in het potentiële succes van *La Chasse aux canards* te geloven. Als het misschien wat modern kon overkomen voor een groot publiek, zou het ongetwijfeld een meer ervaren literaire 'elite' aanspreken, zoals de conclusie van het rapport verzekert:

²⁵⁹ Ook in de vroegste vertaling van *Een bruid in de morgen* (1956), werden de bedragen uitgedrukt in Belgische frank uit het origineel systematisch verhoogd met het oog op een Frans doelpubliek, al werd daarbij niet de exacte wisselkoers toegepast.

²⁶⁰ Dit leesrapport kan ongeveer gesitueerd worden tussen juli en november 1951 – afgaand op Vandeputtes reactie van 27 juli 1951 op het rapport dat we eerst bespraken, het enige gedateerde rapport van 20 september 1951 dat we hierna bespreken en het moment dat het contract werd ondertekend op 30 november 1951.

L'ouvrage fait penser aux romans de Samuel Beckett, surtout au dernier « Molloy » qui a obtenu la meilleure critique de toute la presse. Il est très moderne, tant par la technique que par la conception psycho-pathologique, et les graves et dangereux problèmes qui y sont devinés, par une certaine obscurité aussi qui ne révèle la vérité qu'au lecteur attentif et « acquis », en « sympathie ».

Me paraît d'une réelle valeur littéraire et appelé au succès, sinon auprès d'un grand public, du moins auprès de la critique et d'une assez large élite. L'Auteur pourrait d'ailleurs s'imposer peu à peu, si cette œuvre n'est pas unique (ce qui serait à voir).

Het enige waar deze *fiche de lecture* iets op aan te merken heeft is, opnieuw, de vertaling – al klinkt de kritiek heel wat minder bijtend dan in het vorige leesrapport:

Ne pas oublier que c'est une traduction où parfois traînent quelques tournures maladroites. Mais, en général, on n'a pas l'impression d'une traduction. Le style est très personnel, concis, avec des images inattendues et concrètes. Il rappelle le parler lent, retenu, prudent des paysans. Il « colle » parfaitement avec l'angoisse parfois tragique du roman, sans aucune concession pourtant à la moindre facilité. Le style respecte la « marque » de « simplisme » posé sur cette tragédie familiale, paysanne, peut-être raciale.

In tegenstelling tot het eerste leesrapport, beschouwt dit rapport de ietwat eigenzinnige en persoonlijke stijl die de Franse lezer misschien als ongewoon zou kunnen ervaren niet louter als een zwakte. In plaats van het taalgebruik vanuit een eenzijdig normatief en francocentrisch *belles lettres*-oogpunt te benaderen, staat deze beoordelaar tot op zekere hoogte open voor de stijlkenmerken van de tekst die de 'taal van boeren' oproepen en daardoor bijdragen tot de sfeerschepping.

Tot slot is ook het enige gedateerde leesverslag uit het Fasquelle-archief – van twintig september 1951 en geschreven door een zekere 'RB' – het eens dat er iets aan het manuscript moet veranderen alvorens het te publiceren valt. Volgens dit verslag ligt de fout echter bij de stijl en techniek van de auteur:

Ce manuscrit a des qualités et son Auteur mérite attention : il y a là un récit simple, « vécu » de près semble-t-il, émouvant, « évoqué » (plutôt que raconté) par la notation, sous forme de monologues intérieurs successifs, des réactions de chaque personnage devant les événements. L'écriture est fruste, parfois un peu relâchée, parfois assez serrée et véhémence pour exprimer le pathétique latent du récit – (et cette écriture « pauvre » convient, en général, assez bien à un récit aux péripéties, aux héros, au décor singulièrement pauvres).

Cependant, je ne crois pas au succès de ce manuscrit publié tel quel.

- 1) La méthode narrative adoptée par l'Auteur – celle de monologues intérieurs, successifs – suppose une maîtrise dans son emploi que ne semble pas toujours avoir, encore du moins, l'Auteur. D'où l'impression de confusion, de grisaille et d'ennui que ressent le lecteur, en lisant les cinquante premières pages de ce

récit. (Il faut beaucoup de maîtrise, de talent, pour imposer à un lecteur le climat de l'ennui et lui donner une évidence convaincante). Cf. Camus, dans « L'Etranger ».

- 2) L'histoire – un épisode de l'occupation américaine dans les Flandres – reste d'un intérêt mince. Le dessin, trop flou, des caractères et de l'action ne contraste pas assez avec la minceur de cette histoire, pour lui donner la valeur générale et exemplaire qu'elle pourrait avoir, pour l'imposer avec assez de force au lecteur : on suit mal le récit, et on s'y fatigue – comme les yeux à déchiffrer des photographies prises avec un appareil mal réglé.

Zoals ook zo vaak het geval is bij besprekingen van vertaalde werken,²⁶¹ rept RB hier met geen woord over de vertaler en ziet hij/zij de zwakkere punten van de roman bijgevolg uitsluitend als beginnersfouten van de auteur. Het procédé van 'monologues intérieurs, successifs' wordt volgens RB niet tot in de puntjes door de auteur beheerst, wat echter noodzakelijk is om de vaart erin te houden en het geheel niet al te saai te maken voor de lezer. Daarnaast zijn de karakterschetsen vaak te flou, waardoor ook daar het geduld van de lezer te zeer op de proef wordt gesteld en het verhaal moeilijk te volgen is. Tot slot concludeert dit leesrapport echter met een positieve noot:

Certaines pages (p.p. 31 à 48 et 68 à 75, par exemple) éclatent avec plus de netteté, de couleur, dans cette grisaille et ce balbutiement : elles s'imposent davantage – assez pour qu'on demande à l'Auteur de retravailler l'ensemble de son manuscrit et pour que, encore une fois, on lui prête attention.²⁶²

Alle drie de leesverslagen vragen met andere woorden om een herwerking van de (vertaalde) tekst. Dit versterkt de hypothese dat Vandeputte inderdaad een volledige vertaling maakte, die werd voorgelegd aan diverse Parijse uitgevers en waarop deze leesverslagen ingaan, maar dat die 'oerversie' van Vandeputte nooit in gepubliceerde vorm zou verschijnen. Ondanks hun kritische opmerkingen moeten de drie *lecteurs* toch ook de kwaliteiten van de roman op basis van Vandeputtes vertaling hebben ingezien en voldoende uit de doeken hebben gedaan in hun leesverslagen – onder meer aan de hand van hun vergelijkingen met belangrijke titels en namen uit de wereldliteratuur – om de Parijse uitgever Fasquelle te overtuigen definitief de knoop door te hakken en de vertaling te kopen.

Op die manier vormde in de eerste plaats Vandeputtes 'oervertaling', zelfs zonder ooit als dusdanig verschenen te zijn, en ten tweede de daarop gebaseerde leesverslagen twee belangrijke schakels in Claus' doorbraakproces op de Franse en – zoals we hierna

²⁶¹ Zie o.m. De Haan, Martin & Rokus Hofstede. *Overigens schitterend vertaald: voor het behoud van een bloeiende vertaalcultuur*. Brussel: Nederlandse taalunie, 2008.

²⁶² Oorspronkelijke onderstrepingen.

in dit hoofdstuk zullen zien – internationale markt. Dit illustreert hoe teksten die betrekking hebben op andere teksten, maar die louter in onuitgegeven vorm als ‘grijze literatuur’²⁶³ bestaan en soms in archieven bewaard zijn, een niet verwaarloosbare impact kunnen hebben op de uiteindelijke verschijningsvorm van uitgegeven teksten en/of inzicht kunnen verlenen in het vertaal- en ontstaansproces ervan. Bijgevolg kunnen dat soort teksten een waardevolle informatiebron vormen in niet alleen tekstgenetisch maar ook tekstanalytisch (vertaal)onderzoek. Niettemin is de focus in veel literatuur- en vertaalonderzoek nog steeds voornamelijk of uitsluitend toegespitst op het uitgegeven eindresultaat. Zoals Jeremy Munday beargumenteert en nuanceert, zijn die uitgegeven teksten inderdaad

the basic raw material of descriptive translation studies (DTS) and crucial for uncovering the various norms at work in specific instances of translation, but they are also the most readily available sources; a DTS study that, in the absence of pre-textual material (i.e. drafts) or extra-textual material (e.g. interviews or paratextual commentary), limits itself to the primary text product remains rooted in an analysis of that product and dependent on the analyst’s more or less subjective deduction of the process which underpinned it. This is despite the empirical framework provided by Toury (1995), with his threefold methodology of situating the target text within the target culture system, undertaking textual analysis and making generalisations from the findings.²⁶⁴

Het belang van wat Munday *pre-* en *extra-textual* material noemt, om het vertaal- en ontstaansproces (zowel tekstgenetisch als op gebied van netwerken en contacten) van Claus’ Franse vertalingen in het in kaart brengen, zullen we na deze inleidende beschouwingen in wat volgt nog systematischer uit de doeken doen. Zoals uiteengezet in de methodologie hanteren we echter de overkoepelende term ‘epiteksten’ om te verwijzen naar allerhande teksten die betrekking hebben op de primaire teksten en daar (o.m. tekstgenetisch) inzicht in verlenen. Natuurlijk zullen we in onze aandacht voor ‘epiteksten’ het primaire tekstmateriaal en de analyse ervan zeker niet over het hoofd zien, maar die juist integreren in een gecombineerde tekstuele, paratekstuele en contextuele analyse.

²⁶³ Zie de beschrijving van dit fenomeen in het inleidende hoofdstuk. Voor een uitgebreidere definiëring van het fenomeen zie o.m. Schöpfel, Joachim. ‘Comprendre la littérature grise’. *op. cit.*; ID. ‘Vers une nouvelle définition de la littérature grise’. *op. cit.*

²⁶⁴ Munday, Jeremy. *op. cit.*, p. 65.

‘Traduction d’Elly Overziers [sic] et Jean Raine’: de reconstructie van een vertaalproces

Ook al is het oorspronkelijke manuscript van Henri Vandepottes vertaling tot nu toe niet teruggevonden en is de kans reëel dat het verloren is gegaan, toch zijn er meerdere tekstuele, paratekstuele en contextuele aanwijzingen die het vermoeden kunnen bevestigen dat Vandepotte niet verantwoordelijk kon zijn geweest voor de uiteindelijk gepubliceerde vertaling en dat zijn oorspronkelijke vertaling flink werd aangepast en herschreven, of zelfs volledig werd vervangen door een nieuwe vertaling.

In tegenstelling tot wat Vandepotte ietwat bitter opmerkte in zijn eerder aangehaalde brief van zevenentwintig juli 1951, zette de uitgever toch geen eigen mannetje op (de herziening van) de vertaling. Integendeel, de uitgever moet de verantwoordelijkheid om de vertaling te ‘verbeteren’ bij Claus (en diens directe entourage) zelf hebben gelegd. Ook al vermeldt het contract uit 1951 nog Vandepotte als vertaler, de namen die in 1953 op het voorblad – met andere woorden in de peritekst – van de uiteindelijke vertaling zouden verschijnen, zijn die van Elly Overzier en Jean Raine. Op het moment dat het contract werd ondertekend, eind november 1951, was het waarschijnlijk nog niet geheel duidelijk wie zich over de – volgens de leesrapporten noodzakelijke – revisie van de vertaalde tekst zou buigen. Zoals hieronder aan de hand van enkele teruggevonden brieven of ‘epiteksten’ zal worden aangetoond, waren Elly Overzier – ‘Norden’ – en Jean Raine inderdaad degenen die zich uiteindelijk over de herziening van de vertaling, of beter, over de hervertaling ontfermden.

Een brief van Simon Vinkenoog aan Hugo Claus van tien januari 1952 suggereert in elk geval dat er op dat moment nog onzekerheid bestond over de Franse *Metsiers*-vertaling. Hij schrijft met name: ‘Hoe staat de franse [sic] vertaling van *De Metsiers*?’.²⁶⁵ Als gevolg van het intense contact dat hij in die periode met Hugo en Elly onderhield, was Simon Vinkenoog nochtans hoogstwaarschijnlijk op de hoogte van het feit dat er toen al een contract met Fasquelle was afgesloten. Dit impliceert dat Vinkenoog het hier niet over het zoeken van een uitgever heeft, maar louter over de tekstuele vertaling – wat opnieuw de hypothese onderbouwt dat Vandepottes vertaling die eind 1950 al klaar was dus ofwel aan (ingrijpende) revisies werd onderworpen, ofwel volledig werd overgedaan. Meerdere brieven van Elly ‘Norden’ aan Jean Raine hebben het inderdaad ook over een door hen gemaakte gezamenlijke vertaling (zie infra), maar dateren pas van halfweg 1952, terwijl het contract tussen Claus, Vandepotte en Fasquelle zoals gezegd reeds op dertig november 1951 werd afgesloten. Het lijkt er met andere woorden

²⁶⁵ Wildemeersch, Georges. *Laat nooit deze brief aan iemand lezen. op. cit.*, p. 76.

op dat Overzier en Raine pas werkelijk in actie schoten nadat duidelijk werd dat niet langer op Vandeputte kon worden gerekend wegens zijn verslechterende gezondheid en plotse dood op vier april 1952. Het is anderzijds weinig waarschijnlijk dat Vandeputte zich überhaupt nog had geëngageerd om de vertaling te herzien, aangezien er in zijn laatste brieven aan Claus niets over een dergelijke regeling wordt vermeld en hij zich er ook al eerder mee had verzoend afstand te nemen van de vertaling – zolang hij zijn centen maar kreeg.²⁶⁶

In het Grasset-Fasquelle archief is zoals reeds vermeld enkel een voorblad van wat waarschijnlijk Vandeputtes typoscript moet zijn geweest aanwezig. Getypt staat er 'HUGO CLAUS/La chasse aux canards/roman/traduction du flamand par Henri Vandeputte'. Rechtsonder op het blad bevindt zich bovendien de handgeschreven notitie 'Mlle E. Norden/Hotel Excelsior/43, Rue Monsieur le Prince/Paris VI^e'. Dit bevestigt enerzijds het bestaan van een Vandeputte-typoscript, maar illustreert tegelijk ook dat in het bijzonder Elly Overzier een erg belangrijke rol moet hebben gehad in de actieve bemiddeling om een Parijse uitgever warm te maken voor de vertaling, terwijl Vandeputte, zoals we al zagen, – na het vertaalwerk en het aanspreken van enkele van zijn Parijse contacten – eerder vanop de zijlijn toekeek.

Dat Vandeputtes vertaling uiteindelijk de drukpersen niet eens zou halen, valt verder te staven met onder meer enkele epitekstuele en tekstuele aanwijzingen. Het bovenvermelde voorbeeld van Henri Philippons leesrapport, waarin het onhandig vertaalde zinnetje van Vandeputtes typoscript wordt aangehaald, liet ons toe deze éne zin met de gepubliceerde Franse vertaling te vergelijken – waar het een geheel andere zin geworden is. Dit geeft reeds aan dat er bepaalde interventies in Vandeputtes tekst moeten hebben plaatsgevonden alvorens de Franse *Metsiers*-vertaling officieel verscheen. De aangebrachte veranderingen in deze zin gaan bovendien veel verder dan louter wat redactionele aanpassingen; het is werkelijk een nieuwe zinsconstructie die zowel op gebied van lexicon als van syntaxis afwijkt van het zinnetje uit Vandeputtes manuscript.

Daarnaast werden in de uitgegeven Franse vertaling de namen van Mon en Bennie veranderd. Vandeputte daarentegen had die namen wel behouden, zoals de verwijzingen naar de protagonisten van Claus' roman in de drie leesverslagen laten zien; die hebben het met name allemaal nog over Mon en Bennie. Mon is niet enkel een naam die onbekend is voor een Franstalig publiek maar moet in het Frans bovendien ook voor verwarring hebben gezorgd met het bezittelijke voornaamwoord in de eerste persoon. Peter was op dat gebied een veiligere keuze die niet voor verwarring kon

²⁶⁶ Zie Vandeputtes brief aan Claus van 27 juli 1951, waarin hij reageerde op het leesrapport. Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandeputtes brieven'. *op. cit.*, p. 60-61.

zorgen, en bewaarde als uitgesproken Germaanse naam evenzeer een exotische, noordelijke 'touch' die voor een Frans leespubliek ook paste bij de Vlaamse of 'noordelijke' context waarin het verhaal van *La Chasse aux canards* zich afspeelde.²⁶⁷ De vervanging van Bennie door Yannie roept echter meer vragen op. Bennie klinkt met zijn uitgang op 'ie' eigenaardig in het Frans, maar Ben of Benjamin klonken misschien (te) vertrouwd en dus onvoldoende exotisch-Vlaams in Franse oren. Yannie daarentegen is een naam die noch in het Nederlands, noch in het Frans courant is en bovendien geenszins als een 'germanisering' van de naam Bennie kan worden gezien, in tegenstelling tot het geval van Peter – een naam die herkenbaar-exotisch is voor een Franse lezer en associaties met Vlaanderen of andere noordelijke regionen kan teweegbrengen. Nochtans lijkt het erop dat tijdens het totstandkomingsproces van de Franse vertaling toch ook voor Bennie naar een duidelijkere Germaans aandoende naam werd gezocht. Een potloodannotatie op het anonieme, ongedateerde en meest lovende van de hierboven aangehaalde leesrapporten geeft namelijk het volgende weer: 'Jan=Bennie Peter=Mon'. Deze annotatie lijkt er niet enkel op te wijzen dat iemand dit leesrapport moet hebben herlezen nadat de vertaling van Vandeputte was aangepast of tijdens het aanpassingsproces – mogelijk om vertrekkende van dit lovende verslag een aanprijzend tekstje voor de op handen zijnde publicatie van de vertaling te schrijven – maar ook dat Bennie oorspronkelijk door Jan werd vervangen in plaats van door Yannie. Dat het uiteindelijk toch het nogal eigenaardige Yannie werd, kan liggen aan de wens om de '-ie' uitgang van Bennie te bewaren. Het Germaanse Jan zou dan het eigenaardige Jannie worden, wat te exotisch kan zijn geacht. Bij het Romaanse Jean was de toevoeging van een '-ie' uitgang onmogelijk, waardoor de keuze waarschijnlijk op de zeldzamere Bretonse variant van de naam Jan/Jean is gevallen; Yann. Het hiervan afgeleide Yannick is een naam die regelmatig voorkomt in het Frans en bovendien qua klank gelijkt op Yannie. Niettemin blijft de naam Yannie een eigenaardige keuze.

Een andere reden waarom de revisors-vertaler(s) – al dan niet op aandringen van de uitgever – ervoor gekozen zou(den) kunnen hebben om Bennie in Yannie te veranderen is de overduidelijke gelijkenis met William Faulkners Benjy in *The Sound and the Fury* (1929), dat al in 1938 in het Frans was vertaald. Claus' personage van de achterlijke Bennie, die een ongezone fascinatatie koestert voor zijn zus, lijkt een afspiegeling van de

²⁶⁷ Geschriften van Vlaamse (Franstalige) schrijvers zoals Eekhoud, Crommelynck en Ghelderode – waarmee Claus zoals we zullen zien trouwens stuk voor stuk werd vergeleken in de Franstalige Clausreceptie – hadden al in vroegere jaren bekendheid vergaard in Parijs en onder meer de stereotypen van een typische Vlaamse, Noorderse exotiek gevoed. Er bestond dus een zeker, hetzij vaag en stereotiep beeld van literatuur afkomstig uit Vlaanderen of België in Frankrijk, waarin het vanuit Parijs perspectief vanzelfsprekend was om ook Claus in te bedden. Zie bijvoorbeeld Gonne, Maud. *Douanier ou contrebandier? Médiation et recyclage dans l'œuvre de Georges Eekhoud*. Doctoraatsthesis: KU Leuven, 2015. p. 19.

zwaar mentaal gehandicapte Benjy uit Faulkners roman. Ook voor Benjy is (de herinnering aan) zijn zusje Caddy (die net als Ana wegens een buitenechtelijke zwangerschap in de problemen was gekomen) het enige lichtpunt in zijn miezerige leven binnen de allesbehalve vreugdevolle Compson familie – die precies zoals de Metsiers aan de rand van de samenleving haar eenzame bestaan hardnekkig voortzet. Door de bestaande Franse vertaling is het mogelijk dat de naamgelijkenis in het Frans als een te duidelijke intertekstuele hint werd beschouwd, die de tekstuele parallellen met Faulkner te sterk in de verf zou zetten en de zogenaamde originaliteit van de jonge Vlaamse ontdekking in het gedrang zou kunnen brengen.²⁶⁸ Ook al zou de link met Faulkner wel kunnen zorgen voor (h)erkenning en een overdracht van symbolisch kapitaal, eventueel gevolgd door economisch kapitaal (zie infra, hoofdstuk 2) – zoals Henri Philippons leesverslag suggereert: 'le roman de Faulkner a eu un très vif succès en France il y a vingt ans' –, een te opvallende, systematische gelijkenis tussen de debuutroman van een nog onbekende auteur enerzijds en het veel geprezen meesterwerk van een (ook in Frankrijk) gevestigde waarde²⁶⁹ anderzijds zou net in het nadeel van de jonge auteur kunnen uitdraaien.

In het Nederlandse taalgebied lag dit enigszins anders. De Nederlandse vertalingen van Faulkners *As I lay Dying* en *The Sound and The Fury* dateerden pas van enkele decennia ná Claus' debuut en Claus was met zijn *Metsiers* dus wel degelijk een pionier in het invoeren van deze Amerikaanse literaire invloeden in de Nederlandse letteren. Zoals we in volgend hoofdstuk in meer detail uiteenzetten, functioneerde het Faulknerverwantschap bijgevolg enigszins anders in het Franstalige dan in het Nederlandstalige veld. Als (post)modern schrijver schommelde Claus trouwens wel vaker bereidwillig op deze grens tussen intertekstualiteit en toe-eigening – waarbij in de Nederlandstalige receptie soms zelfs de nogal ongenueanceerde term 'plagiaat' viel.²⁷⁰ Dat Claus in zijn oorspronkelijke Nederlandse tekst wel voor de naam Bennie opteerde kan een bewust spelletje met de Vlaamse of Nederlandse (professionele) lezer zijn geweest die misschien niet, of in elk geval minder vanzelfsprekend vertrouwd was met de nog niet in het Nederlands vertaalde romans van Faulkner en daarom mogelijk voorbij ging aan de intertekstuele gelijkenissen op gebied van sfeer, vertelperspectief,

²⁶⁸ In een recensie die naar aanleiding van de publicatie van *La Chasse aux canards* in *Le Monde* verscheen, werd Claus inderdaad een te grote schatplichtigheid aan Amerikaanse voorbeelden verweten, die naar de mening van de recensent geen enkele meerwaarde vormde. De recensent gaat daarbij echter niet zo ver Claus van plagiaat te beschuldigen – wat wel meermaals gebeurde in de Nederlandstalige pers (zie infra). Coiplet, Robert. 'La Chasse aux canards, de M. Hugo Claus'. *Le Monde*, 5 september 1953.

²⁶⁹ Faulkner werd, zoals gezegd, al in de jaren dertig in het Frans vertaald en uitgegeven bij Gallimard. Zijn werk werd bovendien door belangrijke critici lovend besproken. Zie infra.

²⁷⁰ Zie o.m. Janssens, Marcel. 'Plagiaat, "plagiaat", of (plagiaat)?'. *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde* 2.3 (1997): p. 177-193.

naamgeving, etc. Zelfs voor het geneseverhaal van zijn vroegste roman blijkt Claus, zoals in volgend hoofdstuk uitgebreider aan bod komt, leentjebuurt te hebben gespeeld bij zelfmystificator Faulkner die ook beweerde meerdere van zijn romans in slechts enkele weken tijd en puur voor het geld te hebben geschreven.²⁷¹ Niettemin was Faulkner niet geheel onbekend in (linkse) Nederlandse literaire kringen, waren er sinds 1938 wel enkele van zijn romans vertaald – namelijk *Light In August* en *Sartoris* –, en circuleerden de Engelse originelen en Franse vertalingen ongetwijfeld ook binnen het Nederlandse literaire veld.²⁷² De Amerikaanse invloeden werden dan ook in de Nederlandstalige ontvangst van de roman vaak al snel opgemerkt – onder meer Hubert Lampo wijdde er een artikel aan waarin hij de juryleden van de Krynpijs ervan ‘betichtte [...] door een “sous-Caldwell en sous-Faulkner” bij de neus te zijn genomen’.²⁷³ Toch werd er volgens Marcel Janssens in de Nederlandstalige kritiek ook in vele gevallen aan die Amerikaanse invloed van Caldwell en in het bijzonder van Faulkner voorbijgegaan – iets waarover Claus zich volgens Janssens wel eens vrolijk durfde maken aangezien zelfs vooraanstaande critici de link met de Amerikaanse literatuur niet legden en hem in hun zogezegde onwetend enthousiasme een ‘waarlijk sublieme’²⁷⁴ stijl hadden toegeschreven.²⁷⁵

Naast deze enkele, maar duidelijke tekstuele verschillen tussen de *Chasse aux canards*-vertaling die in de leesverslagen werd besproken en de uiteindelijk gepubliceerde Franse vertaling, laat een puur tekstgerichte analyse van de uitgegeven Franse vertaling uit 1953 en de Nederlandse versies van *De Metsiers* toe te concluderen dat de door Fasquelle gepubliceerde vertaling terugging op de Manteau-uitgave. De voorpublicatie van *De Metsiers* die in 1950 in twee delen in het juni- en septembernummer van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* verscheen (jaargang 4-5), week op meerdere plaatsen duidelijk af van de Manteau-uitgave die pas in het voorjaar van 1951 in de boekhandels verscheen.²⁷⁶ In de NVT-uitgave staat er bijvoorbeeld:

²⁷¹ Zie Janssens, Marcel. ‘Hugo Claus en William Faulkner. Een beknopte receptiegeschiedenis & Tekstuele confrontaties’. *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde* 2.3 (1997): p. 166 e.v.

²⁷² Spies, Jan-Jaap. ‘De nieuwe vertaling van *The Sound and the Fury*’. *Filter: Tijdschrift over vertalen*. 18.1 (2011): p. 43-49.

²⁷³ Absillis, Kevin. ‘De Hugo-Louisprijs’, *op. cit.*; zie ook ID. *Litteraire kwaliteit uit arm Vlaanderen. op. cit.*, p. 301.

²⁷⁴ Vestdijk, Simon. ‘Een top in de Vlaamse romankunst’. *Algemeen Handelsblad*, 21 juli 1951.

²⁷⁵ Janssens, Marcel. ‘Hugo Claus en William Faulkner’. *op. cit.* Zie ook o.m. Meijer, Ischa. ‘De banaliteit van Hugo Claus’. *Haagse Post*, 25 februari 1970, p. 58: Hugo Claus: ‘Ik wil niet integer zijn volgens de normen die anderen me opleggen. Pas na veertig jaar of zo zal uit mijn werk kunnen blijken of mijn integriteit de juiste is geweest. *De Metsiers* schreef ik voor geld, dat geef ik meteen toe, naar het voorbeeld van Faulkner en Caldwell. Ik was dan ook hogelijk verbaasd toen mensen als Vestdijk het *au sérieux* bleken te nemen’.

²⁷⁶ Met dank aan Kevin Absillis om dit op te merken. Hij ging hier zelf in zijn proefschrift ook kort op in: Absillis, Kevin. *Litteraire kwaliteit uit arm Vlaanderen. op. cit.*, p. 309-310.

[...] hoe ver Bennie boven mij uitgroeit, hij is wel een kop groter dan ik. (p. 1221)

Het is goed, dat men mij in het dorp Mon van Metsiers noemt. (p. 1222)

[...] de drang die hem naar ieder arm, versleten schepsel, met een vouw tussen de benen, joeg [...] (p. 1247)

Wel, eens en voorgoed, zegt de man [...] (p. 8)

wat in de Manteau-uitgave respectievelijk het volgende wordt:

[...] hoe ver Bennie boven mij uitgroeit, hij is pas negentien, men groeit tot een en twintig, hij is wel een kop groter dan ik. (p. 11)

Het is goed, dat wij dit samen kunnen doen, verenigd. Ik hoor bij hen zodanig, dat men mij in het dorp Mon van Metsiers noemt. (p. 13)

[...] de drang die hem naar ieder arm, versleten vrouwelijk schepsel joeg, [...] (p. 60)

“Wel, eens en voorgoed, tolk,” zegt de man [...] (p. 105)

en in de Franse uitgave uit 1953 op naam van Elly Overzier en Jean Raine vertaald wordt als volgt:

Il n'a que dix-neuf ans et me dépasse déjà d'une tête, et on grandit jusqu'à vingt ans ! (p. 10)

Il est bon de se sentir unis. Je leur suis tellement attaché qu'on m'appelle dans le village « Peter des Metsiers ». (p. 12)

Le désir qui le poussait vers n'importe quelle femelle lamentable et usée [...] (p. 54)

– Eh bien, écoute-moi bien, interprète, dit l'homme [...] (p. 91)

Dit zijn slechts enkele van de vele voorbeelden die het sterke verwantschap tussen de Nederlandse Manteau-uitgave en de gepubliceerde Franse vertaling illustreren. De reden waarom deze tekstuele vergelijking een belangrijke indicatie is om onze hypothese te onderbouwen dat Vandeputtes vertaling grondig werd herzien of zelfs volledig werd vervangen, is dat Vandeputtes versie onmogelijk op de Manteau-uitgave kan zijn gebaseerd. Afgaande op de brieven die Vandeputte Claus begin 1950 schreef, moet de Oostendenaar met name al rond februari 1950 zijn begonnen aan de vertaling en was die reeds voor dertien december 1950 klaar, aangezien Claus die toen voorlegde aan Queneau bij Gallimard. Vandeputte moet zijn vertaling dus ongeveer gelijktijdig

hebben afgerond met het drukken van de Manteautekst, die pas in december 1950 ter perse ging en in maart 1951 verscheen. De vertaling van de Oostendenaar moet met andere woorden op een vroegere tekstversie van *De Metsiers* zijn gebaseerd. Vandeputte zal zich naar alle waarschijnlijkheid op een vroeg manuscript of typoscript van Claus' tekst hebben gebaseerd,²⁷⁷ dat gezien de tekstgenetische ontwikkelingen waarschijnlijk dichterbij de in juni en september 1950 verschenen NVT-versie moet hebben gelegen. Ook bestaat de mogelijkheid dat Vandeputtes tekst (deels) op die *Nieuw Vlaams Tijdschrift*-voorpublishatie zelf terugging. Het valt natuurlijk niet uit te sluiten dat Claus bepaalde redactionele veranderingen die in de Manteautekst werden aangebracht in de loop van 1950 met Vandeputte besprak en dat die zodoende ook in Vandeputtes vertaling binnenslopen of anderzijds dat de NVT-uitgave afwijkingen bevatte tegenover de (manuscript-)brontekst die mogelijk door Vandeputte werd gebruikt. Toch blijkt uit zowel het publicatieverloop van de Nederlandse versies, als uit de briefwisselingen tussen Claus en Vandeputte omtrent de Franse *Metsiers*-vertaling, dat Vandeputtes tekst dus al af moet zijn geweest nog voor de Manteautekst verscheen. Het feit dat de tekstvergelijking tussen de verschillende gepubliceerde Nederlandse versies en de in 1953 gepubliceerde Franse vertaling daarnaast aantoonde dat die laatste kennelijk rechtstreeks op de Manteau-tekst is gebaseerd zonder dat er een tussentekst aan te pas kwam, versterkt het vermoeden dat Overzier en Raine een nieuwe vertaling maakten, rechtstreeks op basis van de Manteau-tekst. Als ze al gebruik maakten van Vandeputtes 'oer'-vertaling, zal dat waarschijnlijk hoogstens als hulpmiddel aan de zijlijn zijn geweest.

Door onze analyse van het beschikbare bewaarde 'primaire' tekstmateriaal in te bedden in wat we weten over de ontstaanscontext en te linken aan omringende epiteksten – , met name allerhande teksten die over de vertaling gaan maar zich niet in de directe peritekst van de vertaling bevinden (briefwisselingen tussen vertaler en auteur of uitgever, leesrapporten, interviews, recensies, etc.) – kunnen we ondanks het gebrek aan bewaard manuscriptmateriaal, toch conclusies trekken over het verloop van het vertaalproces. Epitekstuele documenten zijn niet alleen verhelderend als onderbouwing, bevestiging of verklaring voor tekstuele aanwijzingen die uit een vergelijking van het beschikbare tekstmateriaal naar boven komen, maar ook om bijvoorbeeld uit te stippelen wie met wie onderhandelde. Ze kunnen daarnaast ook informatie bevatten omtrent wat men over de vertaling dacht en welke veranderingen er eventueel werden gesuggereerd, door wie en waarom. Met andere woorden kunnen epiteksten ons dus tot op zekere hoogte inzicht verlenen in de tekstuele evoluties die tussen manuscript en uiteindelijke publicatie plaatsvonden en komen ze op die manier

²⁷⁷ Ook het oorspronkelijke *Metsiers*-manuscript is niet teruggevonden voor inzage.

van pas om het tekstgenetische proces van de vertaling verder uit te stippelen. Zowel om het eigenlijke tekstuele, tekstgenetische vertaalproces, als om de materiële totstandkoming van de vertaling en de netwerken waarbinnen dat proces zich voltrekt in kaart te brengen, kunnen epiteksten dus verhelderend zijn. Zo kunnen onder meer uit de hierboven aangehaalde leesrapporten interessante gegevens worden afgeleid over de manier waarop Vandepottes vertaling werd gepercipieerd, over de tekstuele sterktes en gebreken en over de gesuggereerde aanpassingen en verbeteringen.

Elly Overzier/'Norden' als cruciale Claus-bemiddelaar

Ook de namen van Raine et Overzier(s) duiken bijvoorbeeld niet alleen op in de directe peritext, ze komen ook terug in verschillende epitekstuele documenten met betrekking tot de ontstaansgeschiedenis van de Franse *Metsiers*-vertaling. Dat de naam van Claus' vriendin in deze context valt, hoeft niet te verbazen, zoals haar hierboven beschreven bezoeken als tussenpersoon aan Vandepotte en contacten met uitgevers in Parijs illustreerden. Jean Raines rol is op het eerste gezicht daarentegen minder duidelijk. Zoals Johan Velter terecht opmerkte 'wordt Raine in de Claus-literatuur slechts zijdelings genoemd' en bestond er tot nu toe weinig duidelijkheid over zijn rol als vertaler.²⁷⁸ Raine werd via Pierre Alechinsky al vanaf de vroege jaren vijftig geïntroduceerd in de Cobrabeweging,²⁷⁹ waaraan hij aanvankelijk deelnam als dichter en cineast, om later voornamelijk als schilder naam te maken. Claus kende Raine ongetwijfeld via zijn Cobraconnecties en moet hem in zijn Parijse periode tegengekomen zijn in de kunstenaarsmilieus waar beide heren vertoefden. Tegen die achtergrond zullen ze waarschijnlijk tot het akkoord zijn gekomen dat Raine – die in die periode moeite had de eindjes aan elkaar te knopen –²⁸⁰ de door de leesrapporten te min bevonden vertaling zou (helpen) herzien. Het feit dat de verder meticuleus bijgehouden correspondentie van Fasquelle, die aanwezig is in de IMEC-archieven, bovendien geen

²⁷⁸ Zie Velter, Johan. 'De treurigheid van de zoon – Ivan Alechine (en Jean Raine en Hugo Claus)'. *SFCDT* (2019), online publicatie. <https://sfcdt.wordpress.com/2019/08/03/de-treurigheid-van-de-zoon-ivan-alechine-en-jean-raine-en-hugo-claus/> (Laatst geraadpleegd op 6 september 2019).

²⁷⁹ Pierre Alechinsky bevestigde dit in een e-mailuitwisseling tussen 2 en 4 mei 2018.

²⁸⁰ Zie 'Jean Raine. Biographie 1927 – 1986'. *Jean Raine*, online. <https://jeanraine.org/biographie-9> (Laatst geraadpleegd op 25 maart 2018). Mijn dank gaat ook uit naar Pierre-François Geenen, Raines zoon, die per e-mail (3 november 2017) bevestigde dat Raine in de periode rond 1952 in grote economische miserie leefde en toen waarschijnlijk zelfs meerdere boeken heeft vertaald uit geldnood. *La Chasse aux canards* is echter de enige titel die hij heeft kunnen achterhalen. Het hoeft niet te verbazen dat, als Raine nog andere vertalingen zou gemaakt hebben, hij onvermeld en dus onzichtbaar bleef gezien de precaire positie van de vertaler, zeker wanneer die door acute geldnood werd gedreven en niet in een positie was over vertaalrechten te onderhandelen.

brieven van of aan Raine en geen contract met Raine bevat, doet nog sterker vermoeden dat het Claus en/of Overzier zelf moet(en) zijn geweest die met Jean Raine tot een overeenkomst kwamen. Wat de precieze (financiële) voorwaarden van die overeenkomst inhielden kunnen we door gebrek aan een bewaarde/teruggevonden schriftelijke overeenkomst niet achterhalen. In elk geval illustreert deze samenwerking, net als die met Vandeputte, dat Claus meermaals op eigen initiatief, zonder directe tussenkomst van een uitgeverij of agent, zijn vertalers zocht – soms ook bij toeval of uit noodzaak. Zeker bij Vandeputte lijkt het initiatief echter ook in sterke mate van de vertaler zelf te zijn gekomen. Later in zijn carrière zou Claus zelfs meer dan eens rechtstreeks bij een vertaler een 'letterlijke' vertaling uit het Frans of Engels bestellen om die dan nadien aan uitgevers, theatermakers of andere geïnteresseerden voor te kunnen leggen.²⁸¹ Deze praktijk illustreert nogmaals het belang van vertaling in 'centrale' en 'vehiculaire' talen zoals het Frans en sinds halfweg de twintigste eeuw steeds meer het Engels als noodzakelijke schakel in de verspreiding van het werk van een auteur die schrijft in een eerder perifere taal.

Twee brieven van Elly Overzier aan Jean Raine uit 1952 zijn doorslaggevend om onze hypothese te onderbouwen dat Vandeputtes vertaling uiteindelijk ingrijpend werd herzien door Overzier en Raine en dat Claus' vriendin zich als tussenpersoon opstelde tussen Raine en uitgeverij Fasquelle. In een eerste brief van achtentwintig mei 1952 wordt expliciet naar 'la traduction' verwezen en vraagt Elly aan Raine hoe ver het werk eraan al is gevorderd, aangezien de uitgever ongeduldig wordt:

Monsieur Jean Raine,

Hugo Claus et moi viendront vous voir demain le 29, vers 6 heures.
J'espère que nous vous trouverons chez vous et que la traduction est déjà avancée,
car l'éditeur à l'air de s'impatienter.

Amitiés,

Elly Norden²⁸²

²⁸¹ Van zijn toneelstuk *Suiker* liet Claus bijvoorbeeld al in 1959 op eigen initiatief een 'letterlijke' Engelse vertaling maken, met als bemiddelende tussenpersoon H.A. Keuls van het Internationaal Bureau voor Auteursrecht n.v. (een deel van de briefwisseling i.v.m. deze vertaling bevindt zich in het Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C2756). Ook van zijn veel latere toneelstuk *Gilles* zou Claus eind jaren tachtig, begin jaren negentig bijvoorbeeld Franse en Engelse vertalingen laten maken. Zie Smeyers, Elies & Stéphanie Vanasten. *op. cit.*.

²⁸² Archives et Musée de la littérature, ML 08501/0173.

Wat later, op tien juni 1952, vraagt Elly 'Norden' aan Jean Raine om zo vlug mogelijk contact met haar op te nemen. De uitgever, Monsieur Fasquelle, was op reis, maar werd tegen het einde van de week terugverwacht en zou dan waarschijnlijk de vorderingen aan de vertaling willen zien. Elly was zelf enkele dagen ziek geweest, zegt ze in de brief, maar ze dringt aan tot spoed: 'J'aimerais le plus vite possible reprendre le travail [...] Répondez[-]moi s.v.p. le plus vite possible':

Monsieur Jean Raine,

Excusez moi de ne pas avoir téléphoné à Madame Bonnot; j'ai été malade quelques jours! Monsieur Fasquelle est parti en voyage. Sa secrétaire m'a dit [sic] qu'il est attendu pour la fin de cette semaine. J'aimerais le plus vite possible reprendre le travail. Je pense pour nous atteindre les pneumatiques sont très utile [sic], car je n'ai plus de téléphone.

Répondez moi s.v.p. le plus vite possible, que [sic] soit demain, mercredi, dans l'après midi ou la soirée, soit jeudi seulement de 2 à 7.

Vous pouvez écrire à:

Elly Norden
chez monsieur Corneille
20 rue Santeuil
Paris²⁸³

Uit deze brieven valt af te leiden dat Elly naast haar optreden als tussenpersoon in de onderhandelingen tussen vertaler en uitgever ook op gebied van de tekstuele vertaling actief was. In haar eerste brief vraagt ze Raine nog naar zijn vorderingen wat betreft het vertaalwerk en geeft ze zelf vooral informatie door aan Raine in verband met de wensen en deadlines van de uitgeverij. Maar de tweede brief suggereert dat Raine het vertaalwerk toch niet helemaal alleen voor zijn rekening nam; Overzier spoort daarin namelijk aan om hun gezamenlijke werk te hernemen.

De eenmalige samenwerking tussen Raine en Overzier als vertalersduo voor de *Metsiers* blijkt uit noodzaak te zijn ontstaan om elkaars tekortkomingen aan te vullen. Overziers brieven zijn met name in een soms wat rudimentair Frans opgesteld dat wel volstond om vlot te communiceren – wat natuurlijk noodzakelijk was om als tussenpersoon te kunnen bemiddelen – maar niet zou volstaan om een werk uit het Nederlands in het Frans te vertalen.²⁸⁴ Raine was op zijn beurt dan weer niet erg thuis in

²⁸³ Archives et Musée de la littérature, ML 08501/0173.

²⁸⁴ Elly Overzier leerde Frans toen ze na de oorlog een tijdje in Genève verbleef en zou nadien zelfs Frans hebben gegeven op een meisjesinternaat in Wales – waar de nadruk waarschijnlijk op een communicatieve (basis)kennis lag. Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus. Familiealbum. op. cit.*, p. 174-175.

de Nederlandse taal, zo blijkt uit het feit dat hij steeds in het Frans schreef, zowel in nagelaten geschriften²⁸⁵ als in zijn brieven aan Claus uit latere periodes.²⁸⁶ Op gebied van semantische onduidelijkheden is het dan ook aannemelijk dat Raine bij de Nederlandstalige Elly Overzier (of eventueel bij Claus zelf) te rade kon gaan, terwijl Raine zelf instond voor een tekst in kwalitatief Frans. Een door Wildemeersch gepubliceerde getuigenis van Elly Overzier staft dergelijke veronderstellingen:

Elly was met de uitgever Charles Fasquelle in contact gekomen en heeft hem gevraagd of hij Hugo's eerste roman niet wilde uitgeven. Dat is dan ook gebeurd. Jean Raine kende goed Frans. Zij heeft de roman woord voor woord overgezet en Jean heeft daar correct Frans van gemaakt. Zo is de vertaling van *De Metsiers* onder de titel *La Chasse aux canards* tot stand gekomen.²⁸⁷

Naast het feit dat Elly samen met Raine dus wel degelijk aan de tekstuele vertaling van *La Chasse aux canards* werkte en haar stem tot op zekere hoogte in het transformatieve vertaalproces moet hebben doorgeklonken, spreekt uit dit citaat dus ook het belang van haar absoluut cruciale bemiddelaarsrol om de vertaling bij de Franse uitgever Fasquelle onder te brengen. Henri Vandepottes bewering in een brief van twaalf januari 1952 aan zijn ex-schoondochter, dient tegen deze achtergrond dan ook met een flinke korrel zout te worden genomen. Daarin zegt hij namelijk dat hij de vertaling van *De Metsiers* zelf bij Fasquelle heeft binnengeloodst: 'J'ai casé dernièrement chez Fasquelle une traduction du flamand du roman du jeune Hugo Claus, *La Chasse aux canards*'.²⁸⁸ De uitgeversarchieven van Fasquelle, de briefwisseling tussen Overzier en Raine én Vandepottes eigen (uitgegeven en onuitgegeven) brieven aan Claus wijzen duidelijk op een afwijkend verhaal waarbij Vandepottes rol veel minder actief was. Ondanks het contract dat Fasquelle wel degelijk met Claus en Vandepotte sloot, was het niet Vandepotte die de roman aan Fasquelle wist te slijten en lijkt het er zelfs op dat hij op geen enkele manier tussen deze uitgever en de auteur heeft bemiddeld. Integendeel, wanneer eind 1951 het contract met Fasquelle wordt beklonken, was het niet zozeer de vertaler Vandepotte die in naam van zijn jonge protégé onderhandelde, maar waren het

²⁸⁵ Zie 'Les textes de Jean Raine'. *Jean Raine*, online. <https://jeanraine.org/les-textes-de-jean-raine> (Laatst geraadpleegd op 25 maart 2018). Dit webarchief bevat ook enkele Italiaanse teksten van de hand van Jean Raine, maar geen enkele Nederlandstalige tekst. Ook kunstenaar Pierre Alechinsky betwijfelt of Raine het Nederlands vlot beheerste (e-mail 3 mei 2018).

²⁸⁶ Zie Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA & Archives et Musée de la littérature, ML 08501/0046. Uit de periode van de vertaling van *La Chasse aux canards* zijn er geen brieven van Raine aan Claus of aan Overzier teruggevonden.

²⁸⁷ Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus. Familiealbum*. op. cit., p. 249.

²⁸⁸ Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandepottes brieven', op. cit., p. 49.

eerder Claus en diens directe entourage die (zelf-)bemiddelden en zodoende ook de belangen van Vandeputte als vertaler mee behartigden.

Enkele brieven uit het archief van Grasset-Fasquelle bevestigen trouwens – net zoals het hierboven aangehaalde citaat uit Elly's getuigenis – dat Elly Charles Fasquelle inderdaad persoonlijk moet hebben gekend, waarschijnlijk in de eerste plaats via hun beider banden met de filmwereld. Charles Fasquelle zou namelijk maar kort aan het hoofd van Les Éditions Fasquelle staan. Hij volgde zijn vader en stichter van het uitgevershuis, Eugène Fasquelle, op als directeur in 1951. Maar al tegen eind 1953 liet Charles de uitgeverij op zijn beurt aan zijn eigen zoon, Jean-Claude over, zodat hij zichzelf volledig aan de filmkunst kon wijden. Hiervan getuigt onder meer een brief van zeventwintig november 1953 van Jean-Claude Fasquelle aan Claus' latere vertaalster Maddy Buysse, waarin de kersverse uitgever een eerdere brief van vijftwintig november 1953 die Buysse aan Charles Fasquelle stuurde beantwoordt. Beiden brieven bevinden zich in de archieven van Grasset-Fasquelle. In haar brief geeft de vertaalster aan een mondeling akkoord te hebben gesloten met Charles Fasquelle omtrent de vertaling van *De Hondsdagen* (*Jours de Canicule*). Jean-Claude Fasquelle antwoordt hierop echter ietwat terughoudend:

J'ignore quels engagements oraux mon père, qui est en voyage actuellement, a pris avec vous. Toutefois, comme il a renoncé à l'édition pour ne plus s'occuper que de cinéma et qu'il m'a confié la direction des Éditions Fasquelle, je suis obligé de ne pas prendre d'engagement formel quant à la publication d'un livre tant que je n'ai pu en prendre connaissance entièrement.

Charles Fasquelles carrièreswitch impliceert echter nog niet noodzakelijk dat hij de jonge actrice Elly Norden kende. Niettemin blijkt dat wel degelijk het geval te zijn geweest, zoals een brief uit de Grasset-Fasquelle archieven van elf februari 1953 geschreven door Claus' vriendin aan Charles Fasquelle – hem aansprekend als 'Cher Charlie' – duidelijk maakt.²⁸⁹ In deze brief deelde ze 'Charlie' mee dat ze afzag van een door hem voorgestelde rol als 'barmaid'. Of Elly 'Charlie' in de eerste plaats leerde kennen dankzij haar contacten in de filmwereld en daarom met de roman van haar vriendje bij hem kwam aankloppen, of omgekeerd, dat ze net door haar bemiddelingen omtrent Claus' roman met Charles Fasquelle in aanraking kwam en zo zijn link met de filmindustrie ontdekte, blijft uit de brieven en uit Elly's bovenstaande getuigenis over de totstandkoming van de vertaling onduidelijk. Het feit dat deze brief van Elly over een filmrol voorgesteld door 'Charlie' zich in het uitgeversarchief van Fasquelle bevindt,

²⁸⁹ Overziet getuigde bovendien dat 'Fasquelle, die veel belangstelling had voor film, [...] opdringerig verliefd op haar [was].' Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus. Familiealbum. op. cit.*, p. 249.

illustreert in elk geval dat bij Fasquelle de film- en uitgeverswereld in hun contacten nauw met elkaar verbonden waren.

Buiten kijf staat in elk geval dat Elly al voor Fasquelle de roman kocht haar geliefde hielp om *La Chasse aux canards* bij een Parijse uitgever onder te brengen en dat ze ook in de contacten met de uiteindelijk geïnteresseerde uitgever Fasquelle een sleutelrol speelde. Bovendien bleef ze ook nadat Claus het contract met Fasquelle op dertig november 1951 ondertekende, een bemiddelingsfunctie vervullen totdat de roman uiteindelijk in 1953 werd gepubliceerd. Niet alleen correspondeerde ze zoals we zagen met Raine, ook onderhield ze contact met de uitgeverij. Op acht maart 1953 was de roman namelijk nog steeds niet verschenen, en opnieuw is het Elly 'Norden' die Monsieur Fasquelle – deze keer de zoon Jean-Claude – vanuit Rome contacteert, zo getuigt een tweede brief van Elly uit de uitgeversarchieven van Grasset-Fasquelle. Ze vraagt Jean-Claude Fasquelle in haar brief of hij weet wie zijn vader uiteindelijk als 'barmaid' castte en gaat verder als volgt:

[Quant à] “La Chasse aux Canards”, quelle nouvelle cher éditeur? Quand pourrai-je recevoir un exemple? Hugo est vraiment désespéré à cause de l’attente avant de voir son livre publié, et espérons-le, vendu! Je suis persuadée qu’en Amérique le sujet aurait un grand succès et encore plus en Italie. Car c’est en Italie qu’on publie les [sic] plus de traductions.

Si vous consentiez à publier le roman en Italie, je pourrais le faire traduire dans un mois. Je pense vraiment que ceci est une très très bonne idée. Les Italiens sont très intéressés en tout ce qui concerne la Hollande, surtout après le désastre²⁹⁰ qui s’est produit le mois passé! Le livre deviendrait un bestseller en peu de temps! Les Italiens veulent savoir tout ce qui se passe là-bas, ainsi qu’en matière de littérature, peinture, théâtre. [...]

Big kiss for Charly.

Elly Norden

De inhoud van deze brief is verder om verschillende redenen interessant. Niet alleen onderstreept hij het belang dat het jonge koppel hechtte aan de Franstalige publicatie, maar ook hun hoop op een internationale doorbraak. Elly's engagement om bij te

²⁹⁰ Met 'le désastre' verwijst Elly Overzier naar de Watersnood van 1953. In de nacht van 31 januari op 1 februari 1953 voltrok zich door een samenloop van springtij en een hevige stormvloed een van de zwaarste overstromingsrampen ooit in de kuststreken rond de Noordzee. In Nederland, België en Engeland braken op verschillende plaatsen de dijken, waardoor duizenden hectaren land overstromden en er 1836 doden vielen. Vooral Nederland had zwaar te lijden onder de watersnood. De ramp kwam in het wereldnieuws en zette de getroffen gebieden tijdelijk in de internationale schijnwerpers.

dragen tot het succes van de roman in het buitenland komt in deze brief sterk naar voren – waarbij de Franse roman dienstdoet als springplank naar de internationale markt, hier bijvoorbeeld Italië en Amerika. Claus' geliefde toont haar overtuiging dat de (exotische of net herkenbare) thematiek van de roman een buitenlands publiek zal aanspreken en stelt daarbij zelfs Vlaanderen en Holland op een lijn, naar gelang het uitkomt om op de verwachtingspatronen van het doelpubliek in te spelen. Als het de verkoop kon bevorderen, moest er blijkbaar niet zo nauw met identitaire categorieën worden omgesprongen. Bovendien ziet ze het belang in om kort op de bal van de actualiteit te spelen en hamert ze erop dat, zeker nu de Lage Landen door de Watersnoodramp van eerder dat jaar een 'hot item' in het wereldnieuws waren, men daar gebruik van moest maken om de roman een zo breed mogelijk draagvlak te geven. Ze suggereert daarnaast om de roman in Amerika of liever nog in Italië te laten verschijnen en ze verzekert daarbij dat ze hem dankzij haar connecties ter plaatse binnen de maand in het Italiaans kon laten vertalen.

De Franse vertaling als toegangspoort tot de internationale markt

*A book is never simply a remarkable object. Like every other technology it is invariably the product of human agency in complex and highly volatile contexts which a responsible scholarship must seek to recover*²⁹¹

De wereldrechten in handen van Fasquelle

Opmerkelijk in de laatste hierboven aangehaalde brief is bovendien dat Elly de toestemming aan Fasquelle vraagt om in het buitenland te bemiddelen. Dit brengt ons terug op het contract omtrent *De Metsiers/La Chasse aux canards* van dertig november 1951. Daarin werd, zoals we al zijdelings aanhaalden, namelijk gestipuleerd dat Fasquelle instond voor alle onderhandelingen met betrekking tot niet alleen de Franse vertalingen binnen en buiten Frankrijk, maar ook voor alle andere talen, met uitzondering van het Nederlands:

9) Pour les droits de publication en librairie en France et à l'étranger, par quelque mode que ce soit, du texte français ou d'une traduction, si la Société n'usait elle-même des droits que lui confère l'art. 1,²⁹²

²⁹¹ McKenzie, Don F. *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 geciteerd in Broomé, Agnes. *Swedish Literature on the British Market 1998-2013: A Systemic Approach*. Doctoraatsthesis: University College Londen, 2014. p. 15.

²⁹² Artikel 1 van hetzelfde contract stipuleert: 'Monsieur Hugo CLAUS cède à la Société FASQUELLE EDITEURS, qui accepte, ou à ses ayants droits pendant tout le temps que durera sa propriété littéraire, le droit exclusif d'imprimer et de publier en langue française et en tous formats, dans les termes des lois actuelles et futures sur la propriété littéraire, le roman intitulé, DE METSIERS dans la traduction française de M. Henri VANDEPUTTE, sous le titre de : « LA CHASSE AUX CANARDS »'.

pour tous droits de reproduction en France ou à l'étranger, dans les journaux, revues, magazines etc... tant en langue française qu'en langue étrangère, sauf en hollandais ;
pour ceux d'adaptation cinématographique, en télévision et tous autres, la Société aura la charge de négocier et de traiter.

In dit eerste contract wordt uitgeverij Manteau verderop nog vermeld als één van de drie rechthebbenden (naast Fasquelle en Claus)²⁹³ onder wie de opbrengsten van de in punt negen gestipuleerde publicatievormen zouden worden verdeeld. In het eerstvolgende contract tussen Claus en Fasquelle, namelijk het contract omtrent *Jours de canicule* van zeventien september 1954, wordt Manteau echter niet meer vermeld, noch in de latere overeenkomsten met de Franse uitgever. Claus schreef Jean-Claude Fasquelle eerder dat jaar²⁹⁴ trouwens dat er nog steeds geen overeenkomst met Madame Manteau was gesloten omtrent de rechten van zijn Nederlandstalige debuutroman en dat Fasquelle beter de uitkomst van die zaak kon afwachten alvorens de opbrengst van de verkoop van de Amerikaanse vertaalrechten van *La Chasse aux Canards* aan Manteau uit te betalen. Het lijkt erop dat Claus maar al te graag aan Manteau wilde voorbijgaan bij de verdeling van de opbrengst van de internationale vertaalrechten.

Ook in een brief aan Claus van vier maart 1955 schrijft André Lejard – die literair directeur was bij Fasquelle; 'D'après le contrat qui nous lie avec vous pour LA CHASSE AUX CANARDS nous disposons des droits pour l'étranger', waarna hij informeert of Fasquelle er rekening mee moet houden tijdens mogelijke onderhandelingen met Duitse uitgevers dat voordien misschien reeds afspraken met een Duitse geïnteresseerde bestonden. Claus had namelijk wel vaker de gewoonte met verschillende uitgevers (zowel binnen het Nederlandse taalgebied als daarbuiten) tegelijk te onderhandelen – wat soms voor problemen kon zorgen.²⁹⁵ In de contracten van *Jours de canicule* (1954) en *L'Homme aux mains vides* (1957)²⁹⁶ is een gelijkaardige clausule in verband met de internationale rechten opgenomen:

²⁹³ Vandeputte ontving geen enkele vorm van royalty's voor de vertaling, enkel een eenmalig forfaitair bedrag van 30.000 Franse francs.

²⁹⁴ Claus aan Fasquelle, brief van 20 maart 1954, fonds Grasset-Fasquelle, IMEC.

²⁹⁵ Voor meer details over het conflict tussen Claus en Manteau en de manier waarop Claus in zijn jonge jaren tussen verscheidene (Nederlandstalige) uitgevers schipperde zie o.m. Wildemeersch, Georges. 'De methode Claus'. *De Groene Amsterdammer*, 10 april 2004 en ID. 'Hugo Claus, idool en symbool'. In: Absillis, Kevin & Katrien Jacobs (red.). *Van Hugo Claus tot Hoelahoep*. Antwerpen: Garant, 2007. p. 175-188. Zie met betrekking tot Manteau ook zeker Absillis, Kevin. 'De Hugo-Louisprijs'. *op. cit.* en ID. *Litteraire kwaliteit uit arm Vlaanderen. op. cit.*

²⁹⁶ Het contract dateert van 6 september 1956. Op die datum was er nog onenigheid over hoe de uiteindelijke titel van de vertaling van *De koele minnaar* zou luiden. In het contract wordt daarom verwezen naar 'un ouvrage intitulé provisoirement: "The Cool Love". Le titre français sera donné ultérieurement.' Originelen van

14° Monsieur Hugo CLAUS donne à ladite Société FASQUELLE ÉDITEURS le pouvoir, pendant toute la durée du présent contrat, de traiter en son nom et au mieux de ses intérêts :

- a) de la cession de cet ouvrage en vue d'éditions de tout caractère et notamment sous forme de livres de luxe, illustrés ou non, à tirage limité ou non, collections de grande diffusion, ou populaire, ou scolaire, etc...
- b) de la publication en librairie en France ou à l'étranger de la traduction en toutes langues de l'ouvrage dont les droits d'édition font l'objet des présentes, sauf pour la langue flamande,²⁹⁷
- c) de la reproduction dudit ouvrage en France ou à l'étranger, dans des journaux, revues, magazines, etc..., tant en langue française qu'en langue étrangère, tant dans son texte original qu'en version abrégée,
- d) de l'adaptation théâtrale, musicale, cinématographique, radiophonique, par télévision, ou autres procédés mêmes non connus à ce jour,

Monsieur Hugo CLAUS s'interdisant de traiter directement, mais s'engageant à faire connaître à la Société FASQUELLE ÉDITEURS toutes propositions qui lui seraient faites directement, afin que ladite Société puisse négocier et conclure tous traités.

L'éditeur rendra compte à l'auteur des traités qu'il aura passés et recevra la moitié du produit net reçu en rémunération de l'exécution de son mandat.

Aan de clausule die de auteur verbodt zelf direct te onderhandelen over de vertalingen van zijn werk zou Claus, zoals we verderop in dit hoofdstuk en ook in volgende hoofdstukken zullen zien, echter meermaals zijn laars lappen. Naast de clausule in verband met de internationale (vertaal)rechten, maken deze contracten – net als het vroegste contract uit 1951 – tevens gewag van een exclusiviteitsovereenkomst waarbij

Monsieur Hugo Claus accorde à la Société FASQUELLE ÉDITEURS un droit de préférence pour l'édition de ses romans, récits, nouvelles, contes, essais et ouvrages historiques à paraître sous son nom, soit sous un pseudonyme. Ce droit

de contracten omtrent Franse vertalingen van *De Metsiers*, *De hondsdagen* en *De koele minnaar* bevinden zich o.m. in het fonds Grasset-Fasquelle, IMEC.

²⁹⁷ Opvallend is dat in de contracten nu eens naar de brontaal wordt verwezen als 'hollandais', en dan weer als 'langue flamande'. Op de titelpagina's van bijvoorbeeld *Jours de Canicule* (1954) en *L'Homme aux mains vides* (1957) staat dan weer 'traduit du néerlandais'. Vanuit Frans perspectief was er dan ook geen enkel identitair conflict verbonden aan het door elkaar haspelen van termen als 'hollandais', 'flamand', 'néerlandais' en zelfs 'belge'. Met (culturele) vertaling verschuiven vanzelfsprekend ook ideologische belangen en betekenissen, waardoor het gebruik van dergelijke termen in een Franstalig-Belgische krant bijvoorbeeld veel meer beladen zal zijn dan in een Parijs blad.

de préférence sera épuisé lorsque la Société FASQUELLE ÉDITEURS aura accepté 3 ouvrages.

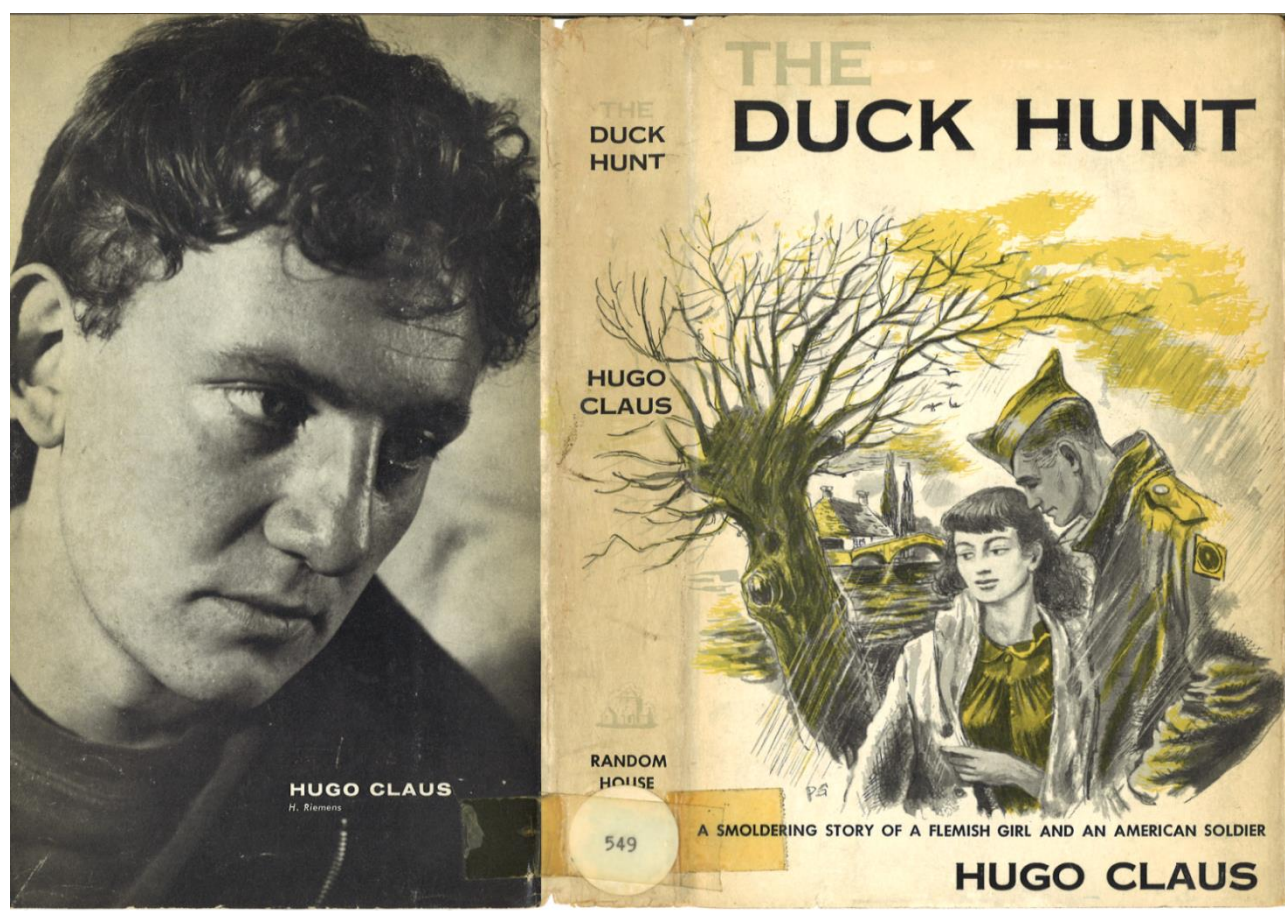
Een dergelijk voorkeursrecht was volgens Gisèle Sapiro typisch voor Franse kwaliteitsuitgeverijen, die hun investering in een auteur van wie ze het debuut hadden uitgegeven meestal als een langetermijninvestering zagen die ze niet na de eerste titel opgaven, zelfs niet wanneer de verkoopcijfers tegenvielen. Sapiro heeft het tegen deze achtergrond over een typisch Franse 'author policy', die zeker in de eerste helft van de twintigste eeuw in het Franse nationale veld gold. Vaak werd deze 'langdurige samenwerking', zoals het geval van Claus illustreert, zelfs expliciet in het contract opgenomen, waarbij de Franse uitgever recht had op de eerste drie of vier titels van een auteur.²⁹⁸ Het feit dat Fasquelle tijdelijk over de wereldrechten (met uitzondering van het Nederlands) van Claus' werk beschikte, is een niet onbelangrijk gegeven en illustreert het geloof dat Claus moet hebben gehad in een vooraanstaande Parijse uitgeverij als Fasquelle om hem op internationaal niveau te vertegenwoordigen. En die overeenkomst leek op het eerste gezicht inderdaad al snel zijn vruchten af te werpen.

De directe internationale nawerking van *La Chasse aux canards*: de Franse vertaling als 'tiers impliqué'

Zoals Elly Overziers brief van acht maart 1953 ertoe aanspoorde, zou uitgeverij Fasquelle niet lang wachten om met Random House in New York te onderhandelen over de Amerikaanse vertaling. De boekband van de in 1955 verschenen Amerikaanse vertaling illustreert eveneens – zoals Overzier suggereerde in diezelfde brief van acht maart 1953 – dat Random House inderdaad hoopte dat het onderwerp van de roman zou aanslaan in Amerika en om dat te bereiken handig probeerde in te spelen op zowel de exotiek van een verhaal gesitueerd in het voor de meeste Amerikanen onbekende Vlaanderen, als op herkenningpunten en legitimerende factoren voor het nieuwe doelpubliek. Het boek wordt niet voor niets op de voorflap gepresenteerd als 'A smoldering story of a Flemish girl and an American soldier'.

²⁹⁸ Zie Sapiro, Gisèle. 'Faulkner in France. Or How to Introduce a Peripheral Unknown Author in the Center of the World Republic of Letters'. *Journal of World Literature* 1.3 (2016): p. 395, 403. Met de publicatie van het theaterstuk *Andréa, ou la Fiancée du matin* (1956) mee gerekend, zou Fasquelle uiteindelijk vier Claus-titels uitgeven.

Voor een Amerikaans lezerspubliek moet 'Vlaanderen' waarschijnlijk weinig belletjes hebben doen rinkelen. Toch kon de verhaallijn van de Amerikaanse soldaat die in Vlaanderen was ingekwartierd en een lokaal meisje leerde kennen waarschijnlijk een effect van identificatie of herkenning opwekken, zeker aangezien de Tweede Wereldoorlog in 1955, het publicatiejaar van de Amerikaanse vertaling, nog redelijk fris in het geheugen lag. Veel later, met betrekking tot het verschijnen van de Engelse vertaling van *Het verdriet van België* in Amerika als *The Sorrow of Belgium* (1990), zou Claus zelf trouwens hebben opgemerkt dat de setting van zijn boek 'alleen door de aanwezigheid van de Tweede Wereldoorlog ietwat herkenbaar [was]' voor het Amerikaanse lezerspubliek.²⁹⁹

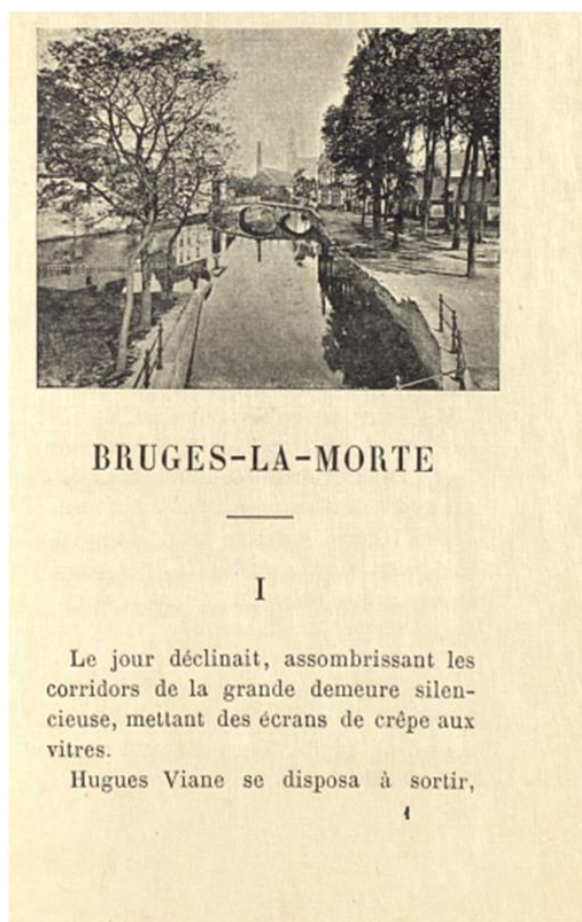


Figuur 5 Boekomslag van de Amerikaanse publicatie van *The Duck Hunt* (Random House: New York, 1955). Het omslagontwerp is van Paul Galdone (1907-1986), een illustrator van voornamelijk kinderboeken die tijdens WOII in het Amerikaanse leger diende.

Naast de Tweede Wereldoorlog werd er toch ook op de Vlaamse iconografie ingezet. De stereotiepe breugeliaanse associaties zijn niet veraf wanneer in de Amerikaanse

²⁹⁹ Dütting, Hans. *Hugo Claus. De Reus van Vlaanderen*. Soesterberg: Uitgeverij Aspekt, 2009. p. 333.

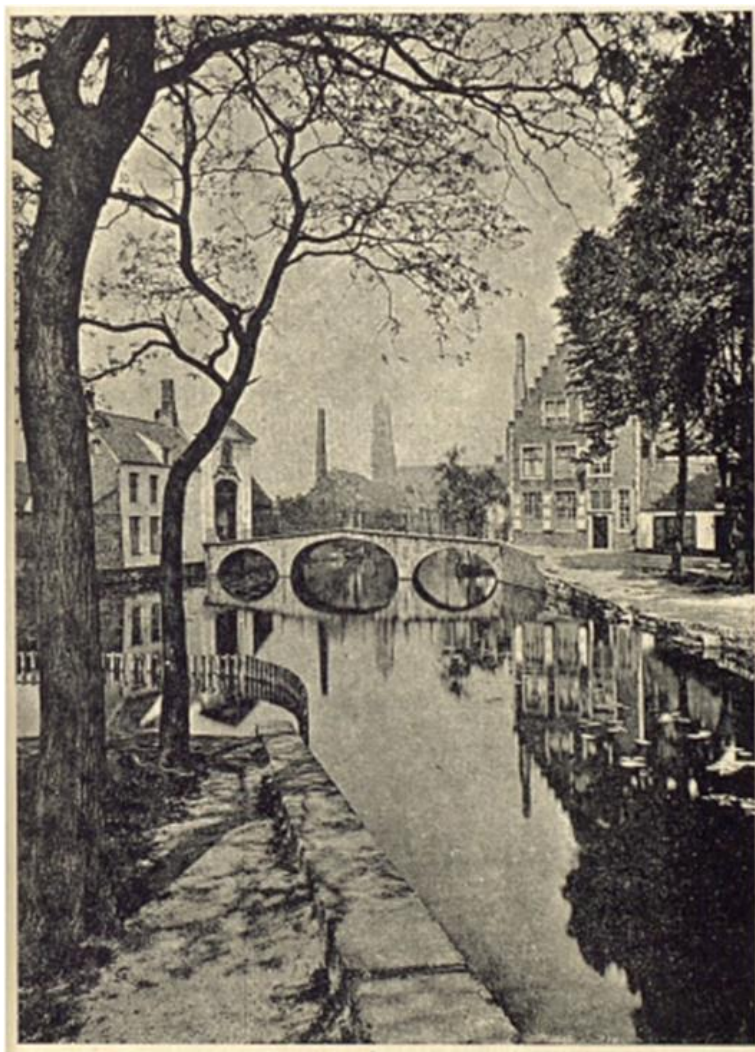
flaptekst aan de binnenzijde van het stofomslag wordt verwezen naar de 'rustic background' waarin het verhaal zich afspeelt. De afbeelding op de voorflap van de Amerikaanse uitgave toont daarnaast de typische knotwilg waarmee de vochtige (West-)Vlaamse polderlanden dik bezaaid zijn. Ook het stenen bruggetje dat zich in de achtergrond over het water kromt zou zo van een Brugse postkaart overgetekend kunnen zijn en roept iconografische herinneringen op aan Georges Rodenbachs bekende en al vroeg wereldwijd³⁰⁰ vertaalde roman *Bruges-la-Morte* (1892), waarin het bijna identieke brugje dat naar het Brugse begijnhof leidt als een van de centrale foto's in de roman figureerde.³⁰¹



Figuur 6 Openingsbladzijde van *Bruges-la-Morte*, Parijs: Flammarion, 1892.

³⁰⁰ Onder meer in het Engels in 1903. Rodenbach, Georges. *Bruges-la-Morte*. (vert. en introd. Duncan, Thomas). Londen: Swan Sonnenschein, 1903.

³⁰¹ De foto's die Rodenbachs roman verluchtten waren trouwens geselecteerd uit de catalogus van Lévy and Neurdein, die gespecialiseerd waren in toeristische foto's voor ansichtkaarten, souvenirs en stereografen. Zie Terry. 'Bruges-la-Morte'. *Creature and Creator* (2017), online publicatie. <http://creatureandcreator.ca/?p=1696> (laatst geraadpleegd op 10 februari 2019). Ook Fernand Khnopffs bekende illustratie bij het boek, waarop de dode geliefde van het hoofdpersonage Ophelia-achtig langs de Brugse waterkant te zien is, herneemt het typerende begijnhofbrugje.



Figuur 7 Detailbeeld van het Brugse begijnhofbruggetje. Rodenbach, Georges. *Bruges-la-Morte*. Parijs: Flammarion, 1892. p. 5.

Op de achtergrond van de afbeelding op de voorflap van de Amerikaanse *Metsiers*-uitgave rijzen bomen op die veel weg hebben van de ijle populieren uit onze Noordelijke contreien maar die eveneens aan mediterrane cipressen kunnen doen denken. In dit soort imagologische constructies doet een correcte afbeelding van het Vlaamse landschap zelf in feite allerm minst ter zake en worden stereotypen ingezet om de vertaling in een voor het doelpubliek herkenbaar kader in te bedden.³⁰² Voor een Amerikaans publiek dat geen, of slechts een uiterst beperkte en eenzijdige beeldvorming van Vlaanderen had, wordt het boek voorgesteld als het verhaal van een gedoemde liefde tussen een Amerikaanse soldaat en een niet-Amerikaans boerenmeisje

³⁰² Zie Espagne, Michel. *op.cit.*: 'la connaissance objective de l'aire culturelle [source] [est] moins importante que les remaniements auxquels elle pouvait donner lieu'. Dergelijke beschouwingen passen eveneens binnen het in de methodologie voorgestelde socio-narratieve kader ; zie Baker, Mona. *Translation and Conflict*. *op. cit.*

van het Europese continent. Dat de Amerikaanse versie bovendien expliciet 'translated from the French' op de titelpagina heeft staan, toont dat de eigenlijke broncultuur en – taal voor de Amerikaanse uitgever (en zijn vooropgestelde publiek) trouwens weinig ter zake deden. Bovendien kon de link met de Franse taal net de connectie met bijvoorbeeld Rodenbach in de hand werken. De paratekst van de Amerikaanse vertaling onthult daarenboven dat de verwijzingen naar Vlaanderen, naar Claus en naar de oorspronkelijke brontekst en -literatuur louter een vaak vertekende overname zijn van stereotiepe voorstellingen afkomstig uit de parateksten van de Franse vertaling.

Niet alleen de onderhandelingen omtrent de rechten verliepen namelijk via de Franse uitgeverij Fasquelle die de buitenlandse rechten van Claus' roman bezat, ook ging de Amerikaanse vertaling zélf terug op de Franse versie en berustte de paratekst grotendeels op een klakkeloze overname van de promotionele tekstjes die enkele jaren voordien de Franse vertaling hadden aangekondigd en omkaderd in de door de uitgeverij geplaatste advertenties, de 'prière d'insérer'-bladjes en de directe peritekst. Opvallend daarbij is dat in de Amerikaanse peritekst – net als in de Franse – op geen enkele manier verwezen wordt naar het literaire verwantschap dat deze Vlaamse roman had met de moderne Amerikaanse literatuur, wat enerzijds nogmaals onderstreept hoezeer de Amerikaanse uitgever zonder veel originaliteit voortborduurde op de peritekst van de Franse uitgave. Anderzijds kan een expliciete verwijzing naar bijvoorbeeld Faulkner of Caldwell ook hier voorzichtigheidshalve achterwege zijn gelaten om de originaliteit en eventuele exotiek van deze buitenlandse roman niet te zeer te ondergraven of hem niet ongewenst in de schaduw te zetten van grote namen uit de eigen cultuur. In de kritische receptie naar aanleiding van de Amerikaanse publicatie werd soms echter wel de link met de eigen Amerikaanse literatuur herkend en aangehaald (zie *infra*).

Dat de Franse vertaling, uitgegeven in Parijs, voor meer internationale zichtbaarheid zorgde dan de originele Nederlandstalige versie behoeft geen betoog. Vandaag bekleedt in de eerste plaats het Engels een centrale positie binnen het globale literaire polysysteem, maar ook de Franse en bijvoorbeeld de Duitse literatuur zijn in deze context nog steeds niet onbelangrijk:

translation into one of the widely spoken and understood languages of the world opens a work up to a vast number of foreign editors who are more likely to bet on a book they are able to read themselves. English, which is "hypercentral" in de Swaan's terminology, is the gatekeeper par excellence in terms of the status it can bestow on a work, though it may be noted that the low number of translations into English entails in practice that other languages, particularly French and German remain highly significant gatekeepers as well. [...] For a literary work, to

exist in English, and to a lesser degree German or French, is to be accessible and desirable throughout the global literary system.³⁰³

Tot op de dag van vandaag gelden vertalingen naar centrale talen als het Duits en Frans vaak als een onontbeerlijke tussenschakel voor werken geschreven in een (semi)perifere taal als het Nederlands om zichtbaar te worden voor de hypercentrale en dominante Engelstalige uitgeversmarkt die vanuit haar 'self-centredness' vaak niet verder kijkt dan wat er in centrale literaire velden gebeurt en een zekere blindheid aan de dag legt voor wat zich in de zogenaamde periferie afspeelt.³⁰⁴

In de jaren 1950 gold Parijs zélf bovendien nog veel meer dan tegenwoordig als een hyper-centrum van artistieke en literaire consecratie.³⁰⁵ Dat met name Henri Vandeputte zich hiervan maar al te bewust was, illustreert zijn eerder vermelde aan Claus' (Nederlandstalige) debuut gewijde *Phare Dimanche*-recensie, waarin hij schrijft:

J'ai oublié jusqu'ici de dire, aux Bruxellois francophones que nous sommes, que Claus n'avait qu'un défaut, c'est d'écrire en flamand. Langue aussi honorable qu'une autre, quand le chef-d'œuvre y affleure, mais de moindre audience que notre français. Ne pleurez pas, la traduction de son *Metsiers* (ou *La Chasse aux canards*) paraîtra prochainement, je gage, dans la collection des éditions les plus françaises N.R.F.

Ook uit zijn brieven blijkt – zoals hierboven duidelijk werd – dat Vandeputte een van de eersten geweest moet zijn die het internationale potentieel van Claus' werk herkende en de jonge Vlaamse auteur ertoe aanspoorde om niet alleen zijn werk te (laten) vertalen in het Frans maar er ook op toe te zien dat het uitgegeven werd bij een vooraanstaand uitgevershuis in het Parijse centrum. Daarnaast was Vandeputte niet onredelijk toen hij

³⁰³ Broomé, Agnes. *op. cit.*, p. 36. Zie ook bv. Heilbron, Johan & Nicky van Es. 'Fiction from the Periphery'. *op. cit.*; Heilbron, Johan. 'Nederlandse vertalingen wereldwijd. Kleine landen en culturele mondialisering'. In: Heilbron, Johan; De Nooy, Wouter & Wilma Tichelaar (red.). *Waar in een klein land. Nederlandse cultuur in internationaal verband*. Amsterdam: Prometheus, 1995. p. 214.

³⁰⁴ Heilbron, Johan & Nicky van Es. 'Fiction from the Periphery'. *op. cit.*

³⁰⁵ Zie Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Parijs: Éditions du Seuil, 2008. Casanova staat erom bekend Parijs als 'la capitale du monde littéraire' te beschrijven, ook al merkt ze nuancerend op dat de Parijse dominantie is afgenomen in het voordeel van de toenemende macht van het Engels (p. XV, XVI). Ook Gisèle Sapiro wees meermaals op het belang van Parijs en Frankrijk op het internationale literaire forum, alsook op de tegenwoordig afgenomen – maar nog steeds niet te onderschatten – macht van het Parijse centrum als gevolg van de opkomende Amerikaanse culturele suprematie vanaf de jaren vijftig en zestig. Zie o.m. Sapiro, Gisèle. 'Faulkner in France'. *op. cit.*; ID. 'Globalization and Cultural Diversity in the Book Market: The Case of Literary Translations in the US and in France'. *Poetics* 38 (2010): p. 422; ID. 'Préambule. Les raisons de traduire'. *op. cit.*, p. 19: '[L]a culture française, qui jouissait autrefois d'un grand prestige, a connu un relatif déclin'. Zie ook Koffeman, Maaïke et al. (red.). *op. cit.*

opmerkte 'qu'il n'y a pas à Paris cinq personnes pour traduire du flamand votre livre'³⁰⁶ – iets wat overigens niet alleen voor de Parijse literaire wereld gold, maar in vele landen het lot was (en nog steeds is) van perifere talen zoals het Nederlands. De kans was, zeker in de jaren vijftig, groter dat een buitenlandse uitgever ergens wel een lezer (of vertaler) ter beschikking had die met een Franse tekst overweg kon, dan dat hij er een had die met een in het Nederlands geschreven werk aan de slag kon. Vertaald worden in de taal van Molière is met andere woorden niet alleen vaak een belangrijke stap richting (internationale) literaire erkenning – zeker in de jaren vijftig –, maar als literaire *lingua franca* wordt het Frans tot op vandaag ook tot ver buiten haar grenzen gelezen en begrepen – wat dus ook om praktische redenen bijdraagt tot een grotere buitenlandse zichtbaarheid en verspreiding. Het is dus niet voor niets dat zowel de Engelse als wat later ook de Japanse vertalingen van Claus' debuutroman op de Franse vertaling teruggingen – die dus als 'tussentekst' fungeerde –, en niet op de Nederlandse. Zeker buiten Europa was het ongetwijfeld veel gemakkelijker een vertaler uit het Frans te vinden, dan een vertaler uit het Nederlands.

Ook in eigen land had Claus' bekendheid in het buitenland – die in belangrijke mate tot stand kwam dankzij de Franse vertalingen – trouwens een positief effect op het prestige en het succes van de auteur, zoals ook Wildemeersch bevestigt:

Als geen ander schrijver heeft [Claus] zijn reputatie in eigen land weten te consolideren en te verhogen door zijn buitenlandse faam. Zijn reputatie in Nederland straalde af op zijn reputatie in Vlaanderen en dat werd nog eens bekrachtigd door vooral Franse vertalingen, opvoeringen en prijzen.³⁰⁷

Een reclamebijlage van De Bezige Bij uit 1959 in de Haagse Post³⁰⁸ illustreert bijvoorbeeld hoe de Nederlandse uitgever Claus' werk in het eigen taalgebied promootte door naar zijn buitenlandse populariteit te verwijzen – waarbij naast de Franse vertaling van *De Metsiers*, de Amerikaanse en Japanse uitgave worden afgebeeld, die dus beide op de Franse tussentekst teruggaan:

³⁰⁶ Brief van Vandeputte aan Claus, 27 juli 1951. Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandeputtes brieven', *op. cit.*, p. 60-61.

³⁰⁷ Wildemeersch, Georges. 'Hugo Claus, idool en symbool', *op. cit.*, p. 180.

³⁰⁸ Met dank aan Johan Vanhecke voor het opsporen van het originele reclameknipsel in de archieven van het Letterenhuis.

Haagse Post

Onafhankelijk weekblad onder leiding van mr. G. B. J. Hiltermann - 23 mei 1959 - 46ste jaargang - Nr. 2319 - Prijs 37 cent - 7 frs.



EX-WONDERKIND HUGO CLAUS (30) OP DE LEEFTIJD DES ONDSCHIEDS
...Angry young man en warmbloedig schrijver...

AAN DE ERKENDE NEDERLANDSE BOEKHANDEL

Ter gelegenheid van de verschijning van bijgaande kenschets van de Bezige Bij-auteur Hugo Claus stellen wij u in de gelegenheid zijn werk tegen aanbiedingskorting aan te vullen.

Op pagina 2 vindt u een lijstje van voorradige uitgaven. Wij zien uw bestelling gaarne per omgaande tegemoet.

Uitgeverij De Bezige Bij, Van Miereveldstraat 1, Amsterdam, Tel. 735731



nederlandse editie



franse editie



japanse editie



amerikaanse editie

Figuur 8 Reclame van De Bezige Bij in de Haagse Post van drieëntwintig mei 1959 naar aanleiding van de heruitgave van Claus' *De Metsiers*. Knipsel aanwezig in het Letterenhuis.

Naast deze voorbeelden zijn er gedurende Claus' hele carrière nog meerdere gevallen die getuigen van het belang van de Franse vertalingen als noodzakelijke tussenschakel in de buitenlandse verspreiding. Uit de vroege periode is er bijvoorbeeld de brief van De Bezige Bij van twaalf oktober 1957 waarin Claus verzocht wordt om in de nasleep van de Frankfurter Buchmesse zo snel mogelijk zes exemplaren van de Franse editie van *De koele minnaar* naar Amsterdam te sturen, opdat die aan de geïnteresseerde buitenlandse uitgevers konden worden bezorgd.³⁰⁹ Daarop schrijft Claus' toenmalige vertaalster en literair agente, Maddy Buysse al op zestien oktober in naam van Claus naar André Lejard bij Fasquelle om vijf (in plaats van zes) exemplaren van *L'Homme aux mains vides* naar De Bezige Bij op te sturen.³¹⁰ Onder meer het Duitse Suhrkamp Verlag zou hiervan bijvoorbeeld een exemplaar ontvangen.³¹¹ Zoals in volgend hoofdstuk aan bod zal komen, bleek bijvoorbeeld ook de Franse, Parijse creatie van *Een bruid in de morgen* uit 1955 tot in Duitsland gerecenseerd te worden, waarbij wederom de Franse vertaalster Maddy Buysse over onder meer de Duitse vertaling en opvoering zou onderhandelen. Zowel de Duitse als de Amerikaanse vertaling van Claus' eerste avondvullende toneelstuk blijken zelfs op de Franse tekst te zijn terugggegaan (zie infra, hoofdstuk 2). Daarnaast vroegen vertalers uit andere taalgebieden dan het Franse soms expliciet naar een Franse versie, om die als alternatieve brontekst aan te wenden of als hulpmiddel bij de vertaling uit het Nederlands. In een Engelse brief aan Claus van twintig januari 1967 zegt de Zweedse vertaler, Bertil Bodén, bijvoorbeeld *Een bruid in de morgen* in Duitse

³⁰⁹ Een kopie van deze brief is aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

³¹⁰ Hier blijkt De Bezige Bij over de buitenlandse rechten van Claus' roman te onderhandelen. Toch heeft de Nederlandse uitgeverij waarschijnlijk niet buiten Fasquelle om gehandeld aangezien Buysse's brief aan Fasquelle expliciet verwijst naar de Bezige Bij en de Frankfurter Buchmesse en naar de daaruit voortvloeiende buitenlandse interesse voor Claus' recentste roman. Na 1957 zou Fasquelle tot en met de opzegging van het contract met Claus in 1966 geen werken van de Vlaamse auteur meer uitbrengen. Aannemelijk is dat ze reeds omstreeks de tijd van de buitenlandse onderhandelingen omtrent *De koele minnaar* - *L'Homme aux mains vides* (1957) hun interesse voor Claus' werk (mogelijk wegens o.m. slechte verkoopcijfers) en bijgevolg voor hun rol als internationale onderhandelaar grotendeels hadden verloren en er niet echt mee inzaten dat De Bij op eigen houtje met buitenlandse uitgeverijen aan de onderhandelingstafel plaatsnam. Daarbij komt dat Claus voordien in zijn eigen taalgebied geen vaste uitgever had gehad, terwijl Fasquelle wel die positie bekleedde als Claus' vertegenwoordiger in het Franse (en internationale) taalgebied. Wanneer De Bezige Bij rond 1957-1958 officieel Claus' 'vaste' uitgever in het Nederlands taalgebied werd (Zie Jacobs, Katrien et al. *op. cit.*, p. 8; Wildemeersch, Georges. 'Hugo Claus, idool en symbool'. *op. cit.*, p. 176), verleende dat Claus ook vanuit zijn eigen taalgebied een stevigere onderhandelingspositie en kon De Bij zich systematischer bezighouden met zowel zijn Nederlandstalige als buitenlandse promotie. Bovendien konden ze deels de vruchten mee plukken van het internationale wegbereiderswerk dat de Franse uitgeverij reeds had verricht. Zie volgende hoofdstukken voor meer details hierover.

³¹¹ Zajas, Pavel. 'Before the "Nooteboom Effect" – Dutch Literature at the Suhrkamp Publishing House'. *Journal of Dutch Literature* 5.2 (2014): p. 6.

vertaling gelezen te hebben, waarna hij daaraan toevoegt: 'I look forward anxiously to see a [F]rench script of Tyl Ulenspiegel'.³¹²

Zowel dankzij de status en het prestige die met een Parijse publicatie gepaard gingen, als in de meer praktische hoedanigheid van *lingua franca* en doorgeefluik, speelden Franse vertalingen met andere woorden in meerdere gevallen een belangrijke rol in de internationale verspreiding en doorbraak van Claus' oeuvre. Op die manier vervult het Frans de positie van 'tiers impliqué',³¹³ een derde min of meer 'impliciete' deelnemer in het transferproces tussen twee literaturen. Een vertaling kan een tekst met andere woorden niet enkel maken of kraken in de doelcultuur in kwestie, maar kan ook verantwoordelijk zijn voor het potentiële succes in meerdere doelculturen, zeker als het gaat om een vertaling in een dominante taal.

In meerdere gevallen werd de Franse versie dus zelfs als rechtstreekse brontekst gebruikt – wat bij de Amerikaanse vertaling van *De Metsiers* de expliciete vermelding 'translated from the French' opleverde. In dergelijke gevallen vervult de Franse vertaling dus een 'explicietere' rol, waarbij de eigenlijke Vlaamse en Nederlandstalige ontstaanscontext naar de achtergrond verdwijnt of zelfs volledig overschaduwd dreigt te worden. De zichtbaarheid en erkenning die een Franse vertaling met zich mee kon brengen om de positie van een auteur of werk op het internationale veld te verstevigen, gingen bijgevolg soms ten koste van de 'directheid' van de vertaling en een genuanceerde contextualisering van de cultuur van oorsprong. Vooral vanuit het (kleine) Nederlandstalige literaire veld van oorsprong werd daar weleens met gemengde gevoelens op gereageerd. Zoals Karel Leroux het kritisch verwoordde in *Vooruit* op zesentwintig maart 1955:

[Claus'] eerste roman onder de titel *The Duck Hunt* werd vertaald in Amerika... uit het Frans. Dat zijn zo van die dingen die gebeuren in een overgecommercialiseerde wereld.

Vanuit het perspectief van het Vlaamse blad moet het een dubbel gevoel van fierheid en ontneming hebben teweeggebracht om 'hun' Vlaamse schrijver vertaald te zien worden in Amerika, waar hij echter in de markt werd gezet als een Franstalig auteur en zodoende ontdaan werd van de 'gedeelde' Vlaamse identiteit van waaruit het gevoel van fierheid voor de verdiensten van een streekgenoot net in de eerste plaats ontspruit.

³¹² Een kopie van deze brief is aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

³¹³ Espagne, Michel. *op. cit.*

‘The Duck Hunt, translated from the French’

Ook al wordt in de vertaalstudie al langer de suprematie van ‘het origineel’ ter discussie gesteld,³¹⁴ toch wordt in de praktijk van het literaire vertalen de originele brontekst meestal nog steeds als het enige legitieme vertrekpunt gezien. Bijvoorbeeld in het Nederlandse modelcontract voor de uitgave van een vertaling van een literair werk leest het eerste artikel niet voor niets als volgt:³¹⁵

De vertaler verbindt zich tot het leveren van een naar inhoud en stijl getrouwe en onberispelijke Nederlandse vertaling rechtstreeks uit het oorspronkelijke werk.

Dat de Amerikaanse vertaling van *De Metsiers*, in feite een vertaling van het Franse *La Chasse aux canards* betrof, gaat rechtstreeks tegen een dergelijke praktijk in. Nochtans had ook Claus het liefst dat de oorspronkelijke Nederlandse tekst als brontekst zou worden gebruikt voor de Amerikaanse vertaling die bij Random House in New York zou verschijnen. Hij onderhield in deze context al van voor eind 1953 een persoonlijk contact met de in Nederland woonachtige Amerikaanse vertaler Nederlands-Engels, James S. Holmes.³¹⁶

Uit een brief van Holmes aan Claus van achtentwintig februari 1954³¹⁷ valt af te leiden dat Holmes in samenspraak met Claus al eind 1953 aan een Engelse vertaling van *De Metsiers* was begonnen, rechtstreeks uit het Nederlands, en dat uitgeverij Fasquelle daarvan op de hoogte was gesteld. Holmes verwijst in zijn brief aan Claus naar ‘onze ontmoeting in november j.l.’ en naar het feit dat de Amerikaanse literaire agente Marion

³¹⁴ Onder meer sinds de intrede van Descriptive Translation Studies. Zie voor een recenter voorbeeld o.m. Baer, Brian James. *op. cit.*, p. 334.

³¹⁵ Het gaat hier meer bepaald om het modelcontract voor de uitgave van een vertaling van een literair werk vastgesteld per 19 juni 2012, als herziene versie van het per 1 maart 2004 geldende modelcontract, voorzien van een aangepaste toelichting, door de Literaire Uitgeversgroep (LUG) van de Groep Algemene Uitgevers (GAU) en de Vereniging van Letterkundigen (VvL), deel uitmakend van de Vereniging van Schrijvers en Vertalers (VSenV). Het modelcontract is een belangrijke richtlijn in de onderhandeling tussen vertalers en schrijvers met hun opdrachtgevers. Bij o.m. literaire vertalingen is het gebruik ervan zelfs een voorwaarde voor het verkrijgen van subsidies bij het Nederlands Letterenfonds.

³¹⁶ James Stratton Holmes (1924, VS – 1986, Nederland) is een van de bekendste literaire vertalers Nederlands-Engels van de twintigste eeuw. Hij was de eerste buitenlander aan wie de Nederlandse Martinus Nijhoff-prijs in 1956 werd uitgereikt. Sinds 1949 leefde hij in Nederland en niet veel later begon hij met het vertalen van Nederlandstalige literatuur, voornamelijk poëzie. Hij was bovendien een belangrijke naam in de vroege ontwikkelingen van de vertaalwetenschap en schreef meerdere toonaangevende artikels. Hij speelde een sleutelrol in de ontwikkeling van de vertaalwetenschap als discipline en afstudeerrichting. Holmes richtte in 1958 ook het Engelstalige tijdschrift *Delta* op dat geheel aan de Nederlandse en Vlaamse cultuur was gewijd. Hij was op die manier een erg belangrijk uitdrager van de Nederlandstalige cultuur in de Engelstalige wereld.

³¹⁷ Een kopie van deze brief is aanwezig in het Studie- en documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

Saunders³¹⁸ hem aan het einde van diezelfde maand november 1953 had geschreven met de volgende mededeling – Holmes parafraseert hier in het Nederlands wat Saunders hem zou hebben geschreven:

nu pas, lange tijd nadat het contract getekend werd, [deelt] de uitgever van de Franse editie, Fasquelle, ons, als agent van dit boek mee [...] dat U reeds begonnen bent aan een vertaling direct uit het Nederlands.

Ondanks het feit dat Saunders erop wees dat deze mededeling vanwege Fasquelle in verband met de vertaling nogal laat kwam, zou Saunders' brief aan Holmes toch 'hoopvolle woorden' hebben bevat – zo schrijft Holmes vervolgens in zijn brief van achtentwintig februari 1954 aan Claus – waardoor hij 'afgaande op [haar] gunstige houding' niet alleen 'een ontwerpvertaling van twee hoofdstukken' naar de Amerikaanse agente stuurde, maar met zijn levensgezel Hans van Marle in tussentijd ook al verder aan de vertaling werkte, 'met het resultaat dat we nu de gehele definitieve vertaling (behalve enkele onbelangrijke details) klaar hebben, terwijl Random House ondertussen blijkbaar "andere plannen heeft gemaakt"'. Die plannen, waarvan Holmes recentelijk door Saunders op de hoogte was gesteld, hielden in dat de Amerikaanse uitgever intussen het idee had opgevat om een andere, en waarschijnlijk Franstalige vertaler aan te werven. Random House bleek met andere woorden toch geen interesse te tonen voor Holmes' nochtans 'directe' vertaling uit het Nederlands en wilde hem de proefhoofdstukken terugsturen zonder zelfs maar op de definitieve vertaling te wachten. Holmes' brief geeft daarenboven aan dat Claus zelf blijkbaar reeds eerder bij Random House of via Fasquelle had aangedrongen om Holmes' vertaling uit het Nederlands te gebruiken voor de Amerikaanse uitgave, onder meer omdat Claus blijkbaar kenbaar had gemaakt dat hij vond dat er heel wat schortte aan de Franse vertaling van *De Metsiers* die in 1953 bij Fasquelle was verschenen en dat de Franse versie dus bezwaarlijk als brontekst voor andere vertalingen kon dienen. Zowel vanwege zijn reeds verrichte vertaalwerk, als omwille van de kwaliteit van de vertaling spoorde Holmes Claus daarom aan om in zijn hoedanigheid van auteur toch nog eens met de vuist op tafel te slaan:

Ik [= Holmes] vraag mij af of jij, gezien de omstandigheden, zo gauw mogelijk in contact zou kunnen treden met Mej. Saunders, via Fasquelle of rechtstreeks, en er nogmaals de nadruk op leggen, dat je wenst dat mijn vertaling gebruikt wordt. Ik zou hier aan toe kunnen voegen, dat, ofschoon het natuurlijk erg prettig zou zijn voor mij, het dat toch niet alleen zou zijn. Het peil van de meeste vertalingen uit

³¹⁸ Saunders was een New Yorkse literaire agente die de rechten van de roman voor Fasquelle in Amerika vertegenwoordigde en als tussenpersoon functioneerde voor de onderhandelingen met Random House.

het Nederlands beschouwend, kan ik me niet voorstellen dat ze iemand anders gevonden zouden hebben, die de taak bevredigend zou vervullen, als zij het laten vertalen uit het Nederlands. En dan is er nog het gevaar dat ze waarschijnlijk van plan zijn het te laten vertalen naar de Franse versie, die volgens jou wel iets te wensen overliet als vertaling. (Om maar niets te zeggen over het feit dat een vertaling van een vertaling nooit bevredigend is.)

Holmes' brief gaf aanleiding tot een schrijven van Claus aan Fasquelle, waarin de Vlaamse auteur zijn wens om de Amerikaanse vertaling rechtstreeks op de Nederlandse tekst te laten teruggaan expliciet uitte aan de Franse uitgever, die – zoals hun onderling contract had vastgelegd – instond voor de eigenlijke onderhandelingen met buitenlandse partners. In een zeldzame door hemzelf gedateerde brief van twintig maart 1954, geadresseerd aan Jean-Claude Fasquelle, schrijft Claus met name vanuit Rome:

[J]e viens de recevoir de James Holmes, l'Américain qui avait traduit *La Chasse aux canards*, la nouvelle que la traduction de mon livre en anglais serait faite d'après le texte français.

Je trouve cela assez singulier – et je suis sûr que vous pensez comme moi qu'une traduction faite d'après le livre original doit forcément avoir plus de chances que celle faite d'après une autre traduction. Comme j'ai lu quelques passages traduits en anglais par J. Holmes qui en rapport avec mon texte me paraissent à tout point supérieurs à la traduction française, et comme maintenant Holmes vient de m'écrire qu'ayant reçu d'abord et durant quelques mois des nouvelles encourageantes de M. Saunders, il avait terminé la traduction de tout le livre, je me permets d'insister près de vous s'il ne serait pas possible de conseiller à Random House cette traduction-là, toute faite. Ce qui serait un gain de temps et d'argent.³¹⁹

Claus wijst met andere woorden expliciet op zijn voorkeur voor Holmes als vertaler wegens de superieure kwaliteit van diens vertaling ten opzichte van de Franse en verzekert bovendien dat het zowel geld als tijd zou uitsparen om de Holmesvertaling te gebruiken. Anderzijds nam de auteur zelf wel ruim de tijd alvorens Fasquelle aan te schrijven en contacteerde hij Random House of Saunders niet rechtstreeks – ook al voegde Holmes haar adres toe bij zijn brief van achtentwintig februari en ook al zou een bericht direct gericht aan de Amerikaanse belanghebbenden de onderhandelingen waarschijnlijk hebben versneld. Door zijn verblijf in Rome, met steeds wisselende, tijdelijke adressen, is het waarschijnlijk dat Claus Holmes' brief pas redelijk laat ontving. Dat hij daarnaast via Fasquelle passeerde in plaats van rechtstreeks met de Amerikaanse

³¹⁹ Deze brief is aanwezig in de archieven van Grasset-Fasquelle, IMEC.

belanghebbenden te communiceren, ligt waarschijnlijk aan de contractclausule die eerder werd aangehaald en die stipuleerde dat de auteur verplicht was de onderhandelingen in verband met buitenlandse vertalingen aan de Franse uitgeverij Fasquelle over te laten. Bovendien moet de jonge, Vlaamse, pas doorgebroken auteur maar al te goed beseft hebben dat Fasquelle als internationaal bekende uitgeverij uit het Parijse literaire centrum waarschijnlijk heel wat meer gewicht in de schaal kon leggen bij buitenlandse onderhandelingen dan hijzelf, ondanks zijn positie als auteur van de tekst in kwestie.

Claus hield zich trouwens al niet volledig aan de contractuele clausule die hem verbood op eigen houtje over buitenlandse vertalingen van zijn werk te onderhandelen, door toch rechtstreekse contacten met Holmes te onderhouden en via Fasquelle trachten tussen te komen. Ondanks het feit dat hij zich niet rechtstreeks in de contractuele onderhandelingen tussen de uitgevers en agenten mengde, trad Claus net als bij de Franse *Metsiers*-vertaling dus toch wel degelijk tot op zeker hoogte op als zelfbemiddelaar bij de Amerikaanse vertaling. Wie Holmes precies groen licht gaf om aan de vertaling van *De Metsiers* te beginnen, is niet geheel duidelijk, maar Holmes brief doet uitschijnen dat het in de eerste plaats om een gezamenlijk initiatief van vertaler en auteur ging, waarna Fasquelle hierover wel werd ingelicht. In elk geval correspondeerde Holmes rechtstreeks met Claus, buiten de betrokken uitgevers en agenten om. Dat Claus inzake de vertalingen van zijn werk het heft soms op (informele en officieuze) wijze in eigen handen nam, kwam wel vaker voor, ook al wilde dat dus niet vanzelfsprekend zeggen dat hij het laatste woord had en bereikte hij hiermee niet altijd het gewenste resultaat – zoals ook in volgende hoofdstukken nog zal blijken.

Ook in het Holmesgeval zou Claus, ondanks zijn auteurschap, niet het laatste woord hebben en zich als nog jonge schrijver met een carrière in opmars moeten neerleggen bij de keuzes van de uitgeversbonzen en agenten. Daarbij komt nog dat een auteur over zijn vertaald werk over het algemeen wel vaker minder autoriteit blijkt te hebben, net doordat hij/zij in dat geval vaak minder direct betrokken is en afhankelijker is van de tussenkomsten van meerdere mediators en daardoor aan zeggenschap inboet – zeker wanneer het gaat om een auteur uit een perifeer taalgebied in een groot buitenlands uitgevershuis. Random House hield namelijk voet bij stuk en koos ondanks Claus' aansporingen voor een vertaler uit het Frans. In een brief van twintig september 1955 aan J.J. Overstegen [sic] verwijst A(drianus) alias Hans van Marle – de levensgezel van J.S. Holmes – naar hun ongepubliceerde vertaling van *De Metsiers*:

Dan hebben wij [= Van Marle en Holmes] [...] een complete vertaling van Hugo Claus, *De Metsiers* [gemaakt], die per slot van rekening ook niet geplaatst kon worden, omdat de Amerikaanse uitgever (Random House) – tegen de wens van de

auteur – liever de Franse vertaling wilde laten vertalen. Het boek is zojuist uitgekomen als *The Duck Hunt*.³²⁰

Toen de onderhandelingen met Random House over de vertaling eind 1953-begin 1954 nog volop aan de gang waren, had Jean-Claude Fasquelle het nochtans opgenomen voor Claus' wens om het Nederlandstalige origineel als brontekst te gebruiken voor de Amerikaanse vertaling en bij voorkeur voor Holmes als vertaler te kiezen – zo verzekert de directeur van Fasquelle Claus in een antwoord op diens brief van twintig maart 1954:

Nous avons vivement encouragé MARION SAUNDERS à utiliser la traduction de Monsieur Holmes. Je vous envoie, ci-joint, et très confidentiellement, copie de la correspondance échangée à ce sujet avec Marion Saunders et nous-mêmes. Il me semble que celle-ci soit toujours décidée à faire traduire votre livre du flamand, puisque le 4 mars 54³²¹, elle me réclamait encore l'édition flamande de LA CHASSE AUX CANARDS pour la faire traduire par un traducteur local. Le livre lui ayant été expédié le 25 février (il nous a fallu le temps matériel pour en faire venir un de Hollande), j'espère que vos craintes ne sont pas justifiées.³²²

De correspondentie met de Amerikaanse agente die Fasquelle 'très confidentiellement' bijvoegde in zijn antwoord aan Claus bevat onder meer de brief van Marion Saunders, verstuurd op drieëntwintig december 1953 aan Jean-Claude Fasquelle. Daarin kondigt Saunders al aan dat 'le traducteur James Holmes ne sera pas le choix de Random House'. Volgens Saunders had een recensent van *The Atlantic Monthly* Holmes met name afgeraden aan Random House als vertaler, zoals ze in volgend fragment uit haar brief van drieëntwintig december beweert:

Il [= de recensent van *The Atlantic Monthly*] leur a dit confidentiellement qu'il ne pouvait pas recommander Monsieur Holmes ; que sa traduction d'un article de Monsieur Claus destiné pour la revue *Atlantic Monthly* a dû être refaite deux fois et que, en plus, Monsieur Holmes n'était pas très dépendable [sic] en promettant des dates de livraison dont il ne faisait pas suite.³²³

³²⁰ Oorspronkelijke markeringen. In welke mate van Marle bijdroeg aan het eigenlijke vertaalwerk van *De Metsiers* is onduidelijk. Als levensgezel van Holmes en als moedertaalspreker van het Nederlands is het natuurlijk niet onwaarschijnlijk dat van Marle Holmes bijstond in het vertaalproces. Deze brief is aanwezig in het archief van James S. Holmes in het Literatuurmuseum in Den Haag.

³²¹ Hier verwijst Fasquelle naar een verkeerde datum, dit moest 5 februari zijn.

³²² Brief van Jean-Claude Fasquelle aan Hugo Claus, 25 maart 1954. Fonds Grasset-Fasquelle, IMEC.

³²³ In april 1954 verscheen er in *Atlantic Monthly* (wel degelijk) een vertaling van een Claus' verhaal 'De Luitenant' van de hand van James Holmes en Hans van Marle. Waarschijnlijk refereert Saunders hier aan deze vertaling en niet zozeer aan een 'artikel' over Claus. De briefwisseling tussen Saunders en Fasquelle bevindt zich in de archieven van Grasset-Fasquelle, IMEC.

Daaraan voegt Saunders toe dat ‘Random House voudrait continuer ses pourparlers avec une très bonne traductrice de la langue française qui demeure ici’.³²⁴ Niettemin geeft ze toe dat Random House, louter om de gemoederen nog even te bedaren toch een hoofdstuk als proefvertaling aan Holmes zou hebben gevraagd, zonder echter de intentie te hebben daarvan gebruik te maken: ‘pour ne pas froisser Monsieur Holmes, nous lui avons demandé tout de même un chapitre, préférant lui donner plus tard la décision de Random House’. Ze praat deze onfaire behandeling van Holmes goed door de fout bij de vertaler te leggen: ‘Bien entendu, Monsieur Holmes s’est un peu précipité en traduisant le livre entier sans commission d’un éditeur’.

Jean-Claude Fasquelle antwoordde Saunders op zeven januari 1954 (en voegt ook die brief, alsook Saunders daaropvolgende antwoord van vijf februari 1954 toe in zijn schrijven aan Claus van vijftwintig maart 1954). Fasquelle verzekert Saunders de beslissing van Random House om Holmes niet als vertaler te nemen volledig te begrijpen en soortgelijk gehandeld te hebben in dergelijke omstandigheden, waarna hij echter nogmaals aanspoort de Nederlandse – of beter Vlaamse – tekst als brontekst te gebruiken voor de vertaling:

Toutefois, je me permets d’insister sur le fait que le texte original du livre de Hugo CLAUS est en flamand³²⁵ et qu’il serait peut-être préférable que Random House choisisse un traducteur en fonction de ces détails.

Hierop antwoordde Saunders op vijf februari 1954 dat het nog steeds mogelijk was dat Random House de roman uit het ‘Vlaams’ zou laten vertalen door een vertaler ter plaatse, en dat Fasquelle haar de originele versie van het boek mocht toesturen. Ook dit lijkt achteraf bekeken echter niet meer dan een zoethoudertje te zijn geweest, vergelijkbaar met de toezegging om Holmes een proefhoofdstukje te laten vertalen.

Claus antwoordde waarschijnlijk snel na het ontvangen van Fasquelles brief³²⁶ vanuit Rome en reageerde eerder gelaten op de toelichtingen omtrent de correspondentie met Saunders:

Cher ami,

Evidemment, si Random House n’a pas de confiance en Holmes comme traducteur, je m’incline. Je note avec plaisir qu’ils pensent tout de même à traduire le livre

³²⁴ De keuze zou uiteindelijk echter op een andere, want mannelijke vertaler vallen.

³²⁵ Opmerkelijk is dat hier opnieuw de term ‘flamand’ in plaats van ‘néerlandais’ wordt gebruikt, net als in Claus’ daaropvolgende antwoord vanuit Rome overigens.

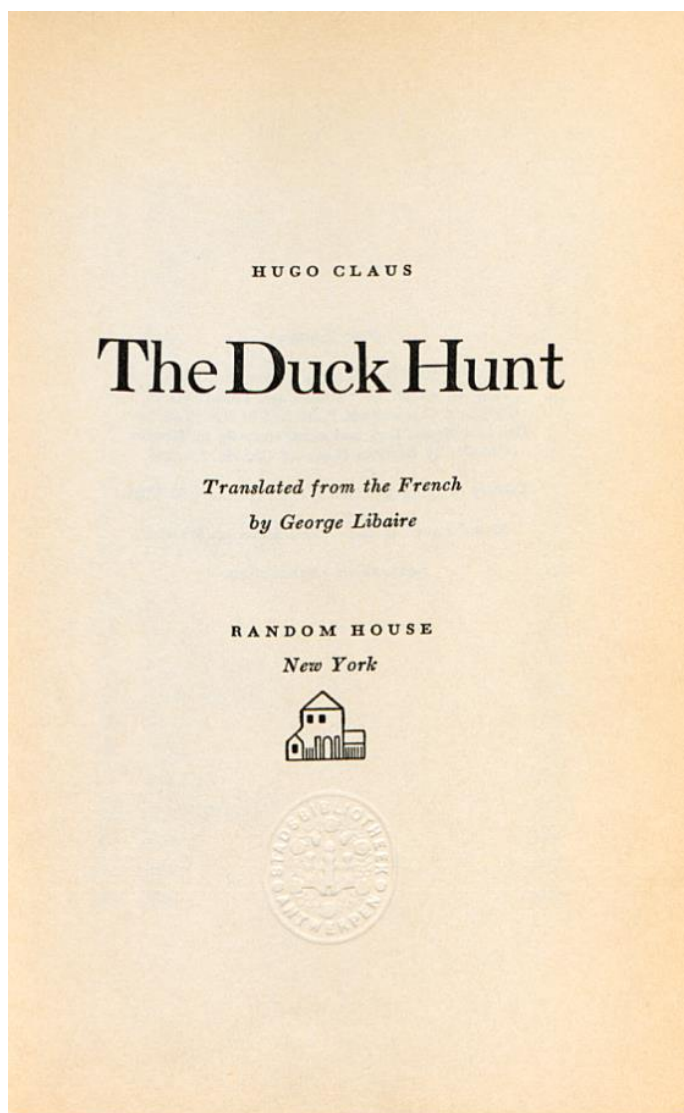
³²⁶ Claus’ antwoord is door hemzelf gedateerd op 25 maart 1954, maar dat is waarschijnlijk foutief aangezien de brief van Fasquelle die hij beantwoordt zelf van 25 maart dateerde en Claus dus naar alle waarschijnlijkheid (per ongeluk) de datum van Fasquelles brief overschreef in plaats van de werkelijke datum.

d'après le texte flamand. Alors, je crois que les complications se sont levées et que nous verrons bientôt l'édition américaine.

Wilde hij de 'édition américaine' inderdaad weldra zien verschijnen, kon Claus moeilijk anders dan zich te schikken naar de wensen van de uitgevers. Een brief aan Claus van Vinkenoog van vijf april 1954,³²⁷ geeft anderzijds aan dat Claus zijn ongenoegen over het gedoe met de Amerikaanse vertaling aan zijn vriend moet hebben geuit en toen nog niet van plan was zich volledig neer te leggen bij de wil van Saunders of Random House. Vinkenoog stelt met name voor dat het echtpaar Ethel en Rudy Kousbroek – die net als Claus en Vinkenoog tot de 'Nederlandse kolonie'³²⁸ in Parijs behoorden – *De Metsiers* in het Engels zouden kunnen vertalen. Uiteindelijk zou Claus echter noch zijn voorkeur voor Holmes als vertaler, noch zijn wens dat de Amerikaanse vertaling het origineel als brontekst gebruikte, gerealiseerd zien.

³²⁷ Wildemeersch, Georges. *Laat nooit deze brief aan iemand lezen. op. cit.*, p. 295-296. Uit meerdere brieven blijkt dat Vinkenoog Jean-Claude en Charles Fasquelle eveneens kende. Hij nam ook meermaals voorschotten van de Parijse uitgever aan in naam van Claus, wanneer deze laatste niet in Parijs was en zijn Nederlandse vriend als tussenpersoon inschakelde. Of Vinkenoog ook direct betrokken was bij de bemiddelingen in het tot stand komen van Franse Claus-vertalingen, lijkt uit de beschikbare briefwisselingen niet onmiddellijk het geval te zijn geweest.

³²⁸ Ethel Portnoy-Kousbroek was een schrijfster van Amerikaanse afkomst. Zie voor meer over de 'Nederlandse kolonie' te Parijs in de jaren vijftig o.m. Meijer, Ruud. *Parijs verplicht. Nederlandse schrijvers en kunstenaars in Parijs (1945-1970)*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989. Zie ook Stevens, Diederik. *Hoogtij langs de Seine: het Parijs van Nederlandse schrijvers en kunstenaars met alle adressen*. Amsterdam: Atlas, 2012.



Figuur 9 Titelpagina van *The Duck Hunt* (New York: Random House, 1955).

Zoals de titelpagina van de Random House-uitgave laat zien, was het George Libaire,³²⁹ een vertaler Frans-Engels, die instond voor de Amerikaanse vertaling uit 1955. Niet alleen de expliciete vermelding van het Frans als brontaal, maar ook de flaptekst en de inhoudstafel van de Amerikaanse hardbackeditie wijzen er bovendien op dat de Engelse vertaling overduidelijk teruggaat op de Franse. De flaptekst van de Franse uitgave bevat met name een korte inleiding over de auteur, die bijna woordelijk in de Engelse versie is overgenomen. Ook de foto van Claus die op de achterflap van *La Chasse aux canards* verscheen, werd uitvergroot gereproduceerd op de achterflap van de Amerikaanse uitgave. Daarnaast wordt er, net als in de Franse inleidingstekst en persaankondigingen, ook op de boekband van de Engelse vertaling naar de Leo

³²⁹ Over George Libaire zijn weinig details beschikbaar, behalve dat hij nog boeken uit het Frans in het Engels vertaalde, in meerdere gevallen historische verslagen of studies.

Krynprijs verwezen als de 'Prix Leon Kryn' die wordt voorgesteld als de 'Prix Goncourt of Belgium'. Met andere woorden werd dit promopraatje letterlijk uit het Frans vertaald, met overname van de francocentrische verwijzing naar de Prix Goncourt om de Leo Krynprijs te kaderen. De verwijzing naar die Vlaamse prijs werd in de Franse receptie trouwens meermaals gespeld als 'Prix Leon Kryn', met de verfranste vorm van de naam 'Leo'. Ook dat werd nietsvermoedend in de introtekst van de Amerikaanse vertaling overgenomen, net als het Franse 'Prix' dat indien het om een directe vertaling zou zijn gegaan eerder '-prijs' zou zijn gebleven of 'Prize' zou lezen in een Engelse vertaling uit het Nederlands. Ook de inhoudstafel, met als titels van de hoofdstukken de namen van de focaliserende personages, laat onmiddellijk zien dat in de Amerikaanse vertaling, net als in de Franse, Mon Peter is geworden en Bennie Yannie. Bovendien is de titel van het tweede hoofdstuk in de Franse vertaling niet gewoon 'Peter', maar 'Peter Encore', aangezien het personage Mon/Peter twee hoofdstukken na elkaar aan het woord is. Ook in de vertaling in het Engels wordt het tweede hoofdstuk ingeleid met de titel 'Peter Again' in plaats van simpelweg 'Peter' – en dit terwijl de eerste twee hoofdstukken in het Nederlandse *De Metsiers* allebei enkel worden voorafgegaan door de vermelding 'Mon', zonder verdere toevoegingen. Een afwijking ten opzichte van zowel de Franse als Nederlandse tekst is echter de naam van de Amerikaanse soldaat; in de door Random House gepubliceerde vertaling heet die namelijk 'Jim Bannock' in tegenstelling tot 'Jim Braddock' in het Nederlands en 'Jim Braddock' in het Frans. Een mogelijke reden voor het veranderen van deze naam is dat het ongewenste associaties zou kunnen oproepen met de in Amerika bekende bokser James Walter Braddock (1905-1974) of het Amerikaanse plaatsje Braddock. Gezien Claus' interesse voor de bokssport zou het natuurlijk kunnen dat de naam van de Amerikaanse soldaat in eerst instantie wel naar de Amerikaanse bokser verwees – wat overigens niet zou misstaan naast de overige literaire referenties naar de Amerikaanse cultuur in de roman.

Dat niet alleen de paratekst maar ook de vertaling zelf inderdaad uitsluitend op de Franse tekst teruggaat, wordt na een korte vergelijking duidelijk. Als we bijvoorbeeld het eerder aangehaalde zinnetje dat Henri Philippon in zijn leesverslag becommentarieerde als voorbeeld nemen, valt de verwantschap tussen de Franse en Engelse (uitgegeven) vertalingen duidelijk op, terwijl de Nederlandse boekversie hier sterker van afwijkt:

Je mag nooit aan een meisje zeggen, dat je iets om haar geeft. Dan kan je hen vanzelf om je pink winden. (p. 21)

Peter m'a appris à ne pas dire aux filles qu'on les aime. Ainsi, on les embobine comme on veut. (p. 26)

Peter has taught me that you shouldn't tell girls you like them. That way, you can tease them into doing anything you please. (p. 25-26)

Daarnaast doet bijvoorbeeld ook de onderstaande vertaalfout in de Engelse tekst vermoeden dat het om een misinterpretatie van de Franse tekst ging – aangezien de Nederlandse versie hier minder vatbaar is voor misvattingen. In het Nederlands staat er namelijk:

Niemand van de hoeve, de Moeder, noch Bennie noch Jules weet het. (p. 7)

In het Frans werd dit vertaald als:

Personne, ici, ne s'en doutait, ni la Mère, ni Yannie, ni Jules. (p. 7)

In de Engelstalige versie werd dit echter foutief geïnterpreteerd en leest de vertaling als volgt:

Nobody around here was in the dark about that. The Old Lady, Yannie, Jules – they all knew. (p. 3)

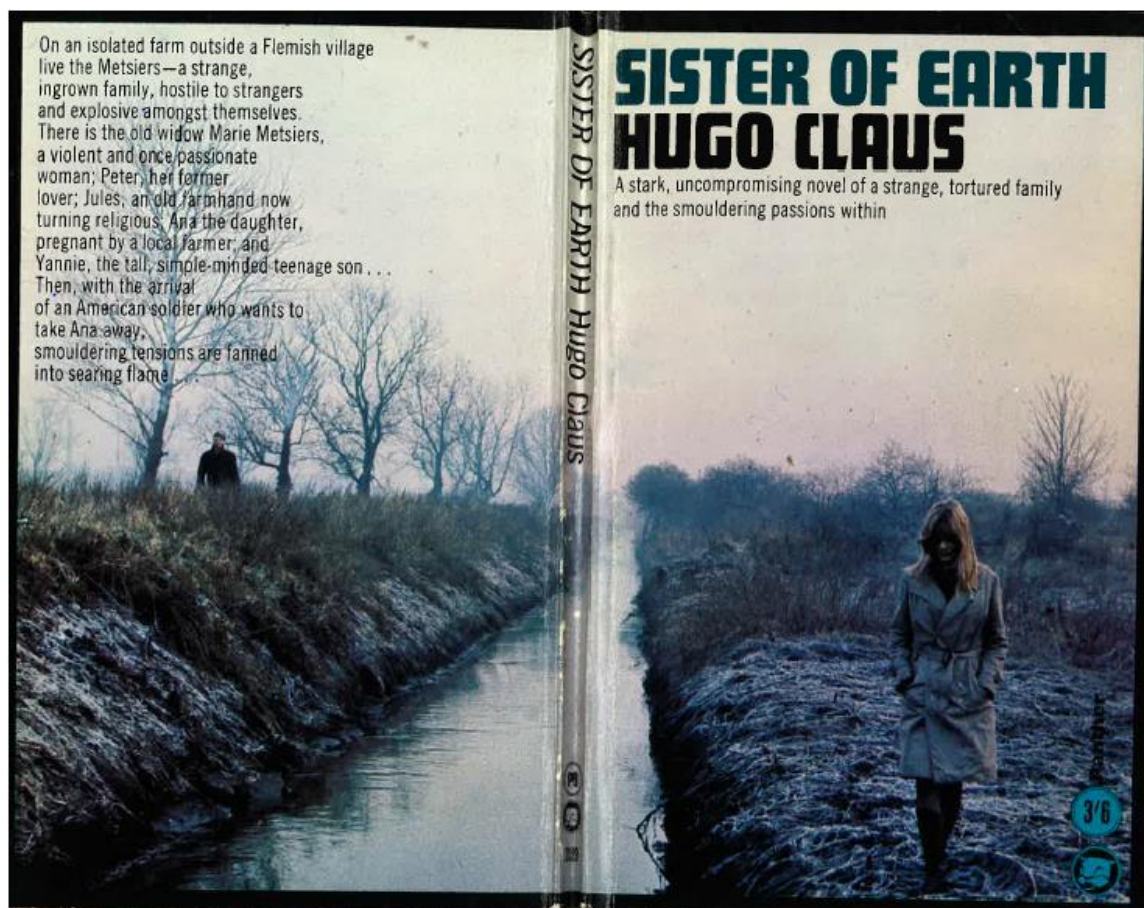
Het wederkerige 's'en douter' werd fout begrepen als 'en douter', 'eraan twijfelen' in plaats van het correcte 'iets vermoeden'. 'Ne s'en douter' kan met andere woorden vertaald worden als 'niets vermoeden', 'geen flauw vermoeden hebben', maar werd door de Amerikaanse vertaler geïnterpreteerd als 'er niet aan twijfelen' – wat ongeveer het tegenovergestelde wil zeggen. De verwarring is echter enigszins begrijpelijk aangezien 'douter' en 'se douter' zo sterk op elkaar gelijken en semantisch verwant zijn.

Een Engelse heruitgave

In 1966 werd diezelfde Engelse vertaling (uit het Frans) door Panther Books in Londen heruitgebracht in paperbackeditie. De onderhandelingen verliepen toen echter niet meer via Fasquelle (of Grasset)³³⁰ maar via de Bezige Bij, zo blijkt uit een brief van Geert Lubberhuizen aan Claus van twee augustus 1965, waarin Lubberhuizen aan Claus vraagt het bijgevoegde contract voor *The Duck Hunt* – 'dat geheel voor zichzelf spreekt' – te ondertekenen en terug te sturen.³³¹ In plaats van *The Duck Hunt* publiceerde Panter Books de heruitgave echter onder een nieuwe titel: *Sister of Earth*.

³³⁰ In 1959 smolt Fasquelle samen met Grasset, een andere belangrijke Parijse uitgeverij (zie 'Grasset et Fasquelle'. *Collections IMEC archives*, online. <http://www.imec-archives.com/fonds/grasset-et-fasquelle/> (Laatst geraadpleegd op 26 maart 2018)).

³³¹ Een kopie van de brief is aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.



Figuur 10 Cover van *Sister of Earth* (Londen: Panther Books, 1966).

De cover van *Sister of Earth* wijkt sterk af van de Amerikaanse; in plaats van een romantische voorstelling met referenties naar een pittoresk platteland, wordt hier een niet onmiddellijk herkenbaar winterlandschap langs het water afgebeeld, met een eenzame vrouw op de voorgrond. Van de eerdere verwijzingen naar de Krynpreis als Belgische de Prix Goncourt is geen spoor meer te vinden in deze uitgave. De coverafbeelding loopt van de voorkant door op de achterflap, waar we een man vanop een afstandje zien toekijken op de schijnbaar nietsvermoedende vrouw. Het geheel creëert een nogal naargeestige, dreigende sfeer. Zowel de nieuwe titel als de afbeelding op de kaft en de rest van de paratekst geven de indruk dat de lezer eerder te maken heeft met een (Scandinavische) misdaadroman dan met een (Vlaamse) streekroman.³³²

³³² Agnes Broomé beschrijft de typerende peritextuele kenmerken voor Britse vertalingen van Scandinavisch krimi-literatuur als volgt: 'cold, subdued colour schemes, [...] large, blocky, clean-looking typefaces; and, most importantly, a narrow range of motifs drawing on the snowy emptiness of the imagined Scandinavian landscape'. Daarnaast associeert ze het met 'vaguely threatening scene[s] [with] no trace of colour in the frozen whiteness, no life apart from a small black silhouette in the distance'. Ook al focust Broomé voornamelijk op literatuur van recentere datum, toch zijn de gelijkenissen met de cover van *Sister of Earth* opvallend en lijken bepaalde imagologische stereotypen omtrent 'Nordic literature' al langer mee te gaan dan

Ook het onderschrift bij de titel wijkt af van de Amerikaanse uitgave van *The Duck Hunt*: 'A stark, uncompromising novel of a strange, tortured family and the smouldering passions within'. Er wordt meer gezinspeeld op de geheimen van de Metsiersfamilie en zelfs op de hint naar incest dan op de 'smoldering (love) story' tussen een Vlaamse deerne en een Amerikaanse soldaat. Op de achterflap van de Londense editie wordt echter wel kort naar de Vlaamse context ('a Flemish village') verwezen, maar ook daar wordt Vlaanderen in deze uitgave vooral gelijkgesteld met het mysterieuze, onherbergzame Noorden, opnieuw met stereotypen die ook in de voorstelling van Scandinavische fictie terugkeren. In het introductietekstje dat nog voor de titelpagina is opgenomen in deze uitgave wordt Vlaanderen letterlijk gelijkgesteld met 'the unending steppe of northern Europe'. Het is niet de voorstelling van een pittoresk breugeliaans boeren-Vlaanderen en polderlandschap, maar van een dreigende noordelijke steppe: 'A livid sky bears down on the monotonous water-logged country-side, and the occasional peasant on the horizon seems to carry the sky's weight as a physical burden. The thoughts of such a man can be dark, his passions yet darker.'

Buiten de titel en peritekstuele inkleding – die vaak voornamelijk of zelfs uitsluitend tot het domein van de marketingdienst van de uitgeverij behoren –³³³ is aan de vertaling zelf niet gesleuteld. Panther Books, dat actief was in de jaren 1950 en 1960, hield zich dan ook vooral bezig met het herdrukken in paperbackedities van internationaal gekende auteurs, vaak bestsellers. De uitgeverij investeerde met andere woorden in de eerste plaats in het (opnieuw) in de markt zetten van een boek en niet zozeer in de redactie van de tekst of vertaling zelf. In tegenstelling tot traditionele uitgeverijen waar net dat redactieproces of de vertaalkosten vaak de grootste investering vormen, is het eigen aan een reprint-uitgeverij dat juist op dat aspect wordt bespaard door de (al dan niet onberispelijk geredigeerde) tekst zonder omhaal letterlijk van de vorige uitgave over te nemen. Opvallend is dat ook bij deze Britse uitgave nergens wordt ingegaan op de gelijkenis tussen Claus' roman en sommige alom bekende Amerikaanse literaire

de tijdsperiode die Broomé in haar onderzoek naar Britse vertalingen van Zweedse krimiliteratuur onder de loep neemt. Zie Broomé, Agnes. *op. cit.*, p. 106 e.v. Ook tegenwoordig wordt Vlaamse en bij uitbreiding Belgische tv-fictie in de Britse (en Amerikaanse) media trouwens vaak (onterecht) over eenzelfde kam geschoren als 'Scandinavian Noir'. Zie bv. Lawson, Mark. 'Is Belgian drama the new Scandi-noir?' *The Guardian*, 22 februari 2018; Peeters, Annelore. 'De mythe van de Belgian noir: waarom Tabula rasa en The Bridge niet in hetzelfde rijtje thuishoren'. *Knack Focus*, 27 maart 2018.

³³³ Zie Genette, Gérard. *op. cit.*, p. 21 e.v. Ook Broomé wijst hierop: 'The peritext is largely the domain of the publisher. It is the publisher, rather than, say, the author, who has ultimate control of the physical aspects of a literary product, from cover design to typeface. As such, the peritext not only reveals the thinking and intentions of the publisher, but it does so in an accessible, concrete form. Its visual nature also makes the peritext very suitable as the transmitter of generic signals, allowing the publisher to communicate directly and clearly with the consumer for whose custom it is vying.' Zie Broomé, Agnes. *op. cit.*, p. 105.

voorbeelden. Een dergelijke link met een bekend doeltaalrepertoire had dan wel voor een herkenningpunt en legitimering kunnen zorgen, de associatie met enkele auteurs uit de zuidelijke Amerikaanse staten had eveneens het imagologische kader van het 'onherbergzame Noorden (van Europa)' kunnen ondermijnen.

Claus' debuutroman kwam op deze manier dus het Engelse (Amerikaanse en Britse) taalgebied binnen via een Franse 'tussentekst' die in eerste instantie niet op de goedkeuring van de auteur kon rekenen, maar waarvoor hij in 1966 niettemin opnieuw de toelating gaf die te laten herpubliceren. Hieruit blijkt dat het belang om internationaal gepubliceerd te worden en zodoende grotere zichtbaarheid te verkrijgen voor Claus uiteindelijk leek door te wegen op de tekstuele integriteit van de vertalingen van zijn werk – die hij publiekelijk wel vaker bekritiseerde:

Vertalingen van mijn werk, dat is iets wat mij ontsnapt. Ik weet toch dat het vol met fouten en misverstanden zal staan. Ik heb een bijna crimineel nonchalante houding hierin.³³⁴

Niettemin dient die zogezegde 'criminele nonchalance' van Claus tegelijk met een korrel zout te worden genomen, zoals de hierboven uiteengezette vertaalgeschiedenis van zowel de Franse *Metsiers*-uitgave als de Amerikaanse editie illustreren. Zowel in het veelbewogen totstandkomingsproces van *La Chasse aux canards*, dat meerdere jaren aansleepte, alsook in het 'geval Holmes', kwam Claus' innige betrokkenheid als interculturele (zelf-)bemiddelaar tot uiting. In beide gevallen onderhield hij niet alleen persoonlijke contacten met de vertalers, hij vertegenwoordigde ook telkens hun belangen bij de uitgevers en functioneerde in die zin tot op zekere hoogte zelfs als een bemiddelaar van zijn vertalers, in plaats van omgekeerd. Dankzij Elly Overzier wist Claus een contract bij Fasquelle in de wacht te slepen waarin Vandeputte werd uitbetaald voor de vertaling, ondanks de negatieve commentaren in de leesverslagen over de kwaliteit ervan en het feit dat het vertaalwerk zelfs nog eens moest worden overgedaan en ook in het Manteau-contract wist Claus voor Vandeputtes vertaling uitzonderlijke condities te bekomen. In Holmes' belang schreef hij met betrekking tot de Engelse vertaling zijn Franse uitgever aan om tussen te komen in de beslissing van Random House om een andere vertaler te nemen. In beide gevallen zouden de nochtans afgewerkte vertalingen niet verschijnen en moest Claus zich uiteindelijk neerleggen bij de 'hogere machten' van respectievelijk de Parijse en New Yorkse uitgevers, wilde hij überhaupt een vertaling van zijn werk zien verschijnen. De auteur nam in beide gevallen actief initiatief om zijn werk in het buitenland verspreid te krijgen, wat het belang dat hij hechtte aan de internationalisering van zijn werk en aan zijn buitenlandse

³³⁴ Huisman, Jaap. *De Volkskrant*, 4 april 1986 geciteerd in Claus, Hugo. *Groepsportret*. op. cit., p. 392.

naambekendheid in de verf zet. Niettemin maakten deze eerste stappen binnen het internationale literaire polysysteem dus maar al te snel duidelijk dat hij zich in zijn positie van beginnend, vertaald en bovendien uit een perifeer taalgebied afkomstig auteur moest neerleggen bij de ongelijke machtsverhoudingen binnen het internationale literaire systeem waarvan hij deel wilde uitmaken. Net wanneer hij zijn auteurspositie enerzijds wilde versterken door middel van buitenlandse vertalingen van zijn oeuvre, moest hij anderzijds dus paradoxaal genoeg inboeten aan autoriteit in het vertaalproces zelf.

Zelfs wanneer Claus in het aanslepende *Chasse aux canards*-geval, uiteindelijk wel enige afstand lijkt te hebben genomen van het vertaalproces en de verantwoordelijkheid om zich over dat her-vertaal/revisieproces te ontfemen niet op zich nam maar bij zijn entourage – namelijk zijn vriendin Elly Overzier en Cobra-kennis Jean Raine – legde, is enige nuancering op zijn plaats wat betreft de zogenaamde ‘criminele nonchalance’ van de auteur. Op twee april 1953 schreef Claus aan Vinkenoog:

De vertaling v. *Metsiers* is eindelijk uit, een hondse vertaling zonder zin, sommige paragrafen van twintig lijnen zijn totaal verkeerd. En mijn onverantwoordelijke luiheid om dit onder mijn neus te laten gebeuren!³³⁵

Deze opmerking illustreert enerzijds dat de langdurige onderhandelingen met verschillende partijen om zijn debuut bij een Parijse uitgever onder te brengen flink wat meer tijd in beslag namen dan aanvankelijk voorzien. Het is dan ook niet onlogisch dat Claus zijn aandacht als jonge, productieve auteur bij voorkeur door nieuwe artistieke projecten liet opeisen – hij schreef in die periode onder meer aan *De hondsdagen* (1952), *Een bruid in de morgen* (1953) en produceerde daarnaast ook belangrijk dichtwerk.³³⁶ Dat zijn houding ten opzichte van de Franse *Metsiers*-vertaling globaal genomen echter bezwaarlijk voor onverschillig kan doorgaan, illustreert anderzijds het feit dat hij zich retrospectief erg negatief uitte over deze Franse vertaling³³⁷ – die hij toch niet had kunnen nalaten in te kijken en waarvan de kwaliteit – of het gebrek daaraan – hem dus wel degelijk ter harte ging. Dat hij nog datzelfde jaar, in 1953, voor de Amerikaanse vertaling de zaken aanvankelijk niet op hun beloop liet maar persoonlijk op zoek schijnt te zijn gegaan naar een geschikte, op voorhand door hem goedgekeurde vertaler, geeft aan dat hij zich nadien niet opnieuw om zijn ‘onverantwoordelijke luiheid’ voor de kop

³³⁵ Wildemeersch, Georges. *Laat nooit deze brief aan iemand lezen. op. cit.*, p. 127.

³³⁶ In november 1952 verscheen naast de roman *De hondsdagen*, ook de dichtbundel *Tancredo infrasonic*. Begin april 1953 werkte Claus zijn *Nota's voor een Oostakkerse cantate* af en stuurde hij ook de prozateksten *De zwarte keizer* en *Natuurgetrouw* naar De Bezige Bij.

³³⁷ Naar aanleiding van een Franse heruitgave in 1987, zou hij op een nauwkeurige revisie van de Franse tekst aansturen – maar ook toen werd zijn vraag genegeerd. (Zie *infra*).

wilde slaan. Hij verzette zich daarenboven expliciet tegen het gebruik van de Franse vertaling als brontekst, wat impliceert dat hij zich wel degelijk iets aantrok van hoe zijn werk in vertaling verscheen en zich als het ware niet twee keer aan dezelfde steen wilde stoten. Ook onderstaande boutade dient daarom in perspectief te worden geplaatst:

Ik lees zelden vertalingen van mijn werk. Ook de oorspronkelijke tekst herlees ik trouwens bij een herdruk niet. Want ofwel erger ik mij dan omdat ik het niet goed vind, ofwel maak ik de bedenking: «dit peil haal je nooit meer». Het komt dus telkens neer op een negatieve ervaring. In dat verband handel ik zoals de hond uit de Bijbel: die keek ook niet meer om naar zijn excrementen.³³⁸

Claus' houding ten opzichte van zijn vertaald werk lijkt met andere woorden niet zozeer gekenmerkt te worden door een onverklaarbaar schommelen tussen controledrang en 'criminele nonchalance', als wel door de wens eigenhandig een positie te veroveren binnen het internationale literaire veld – wat echter bepaalde toegevingen en een zekere flexibiliteit vergde. Hierdoor moest hij soms afstand nemen van zijn oorspronkelijke wensen en plannen, waarbij de keuze tussen publiceren en de eigen auctoriële wil doordrukken vaak niet feilloos te verzoenen waren. Zoals we uitgebreider in volgende hoofdstukken zullen zien, zorgde het feit dat Claus het creatief scheppingsproces en het materiële productie- en bemiddelingsproces van zijn werk van elkaar wist te dissociëren er in meerdere gevallen voor dat hij zijn artistieke integriteit echter niet hoefde te compromitteren, zelfs niet wanneer hij de commerciële mogelijkheden van zijn werk wilde exploiteren of de internationale zichtbaarheid ervan wilde vergroten.

Big in Japan?

In de jaren vijftig was het zoals gezegd de Parijse uitgeverij Fasquelle die over de wereldrechten van Claus' debuut onderhandelde. Naast de Amerikaanse vertaling lag Fasquelle ook aan de grondslag van de Japanse vertaling van Claus' debuutroman. De Franse uitgeverij zou in 1957 namelijk de vertaalrechten van *La Chasse aux canards* aan een Japanse uitgever verkopen en opnieuw zou niet alleen de Parijse uitgeverij maar ook de Franse tekst een noodzakelijke tussenschakel – een niet zo impliciete 'tiers impliqué' – vormen. In zijn brief aan Claus van zeven mei 1957, die zich in de Grasset-Fasquelle archieven bevindt, schrijft André Lejard van Éditions Fasquelle dat de rechten voor het vertalen en uitgeven van *La Chasse aux canards* aan een Japanse uitgever

³³⁸ Van Caeneghem, Pol. 'Praten met Hugo Claus'. *De Ronsenaar*, 26 september 1965.

verkocht zijn, maar gaat hij er verder niet expliciet op in dat het opnieuw de Franse versie was die als brontekst zou fungeren. In Lejards brief staat het volgende te lezen:

Mon cher Hugo,

J'ai le plaisir de vous annoncer que nous avons cédé les droits de traduction de *La Chasse aux canards* à l'éditeur japonais MURAYAMA SHOTEN, de Tokyo. Cette cession a été faite aux conditions suivantes :

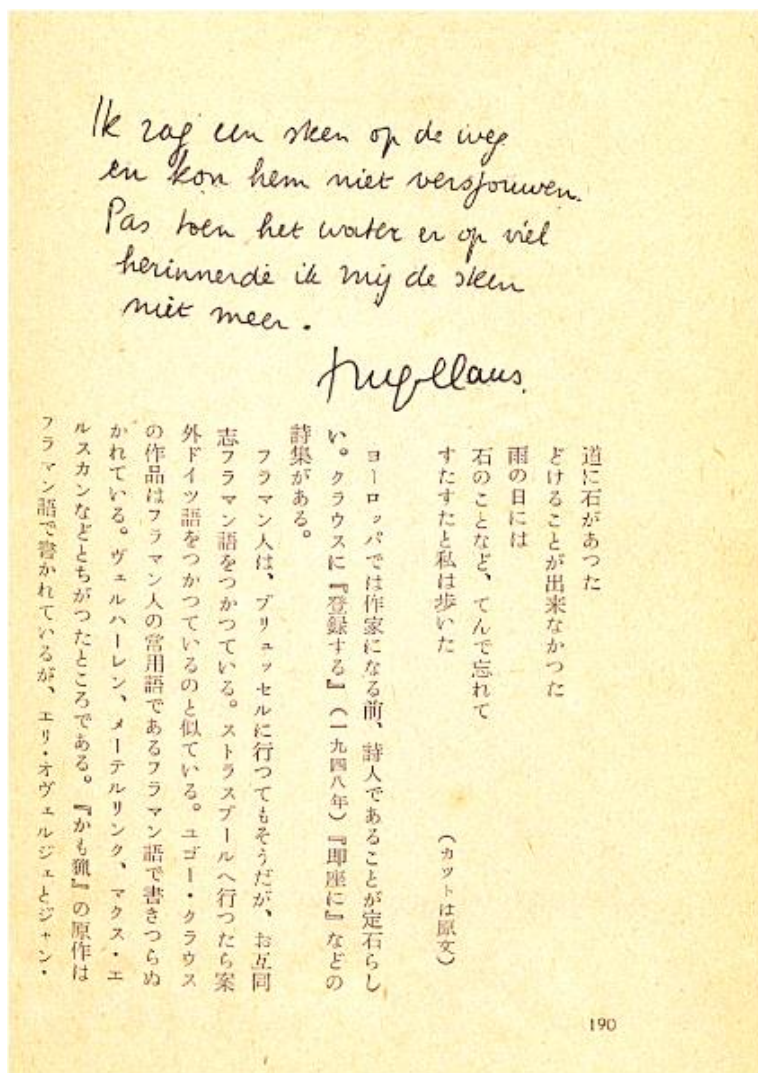
- paiement garanti des droits des quatre premiers mille : 30.000 francs à la signature du contrat
- le solde 60 jours après la sortie du livre

Par contre, les droits d'auteur ne sont pas très élevés, comme c'est toujours le cas avec le Japon. 5% jusqu'à 5000 exemplaires, 6% au-dessus. Ce n'est pas un pont d'or, mais il est impossible d'obtenir mieux du Japon. Cette affaire nous a été amenée par notre agente Mme Arnaud, ce qui est une garantie de plus.

Er is geen antwoord van Claus teruggevonden in de archieven. Het is zeer waarschijnlijk dat de auteur beseft zal hebben dat een puristische visie op vertalen die de oorspronkelijke versie als brontekst vooropstelt of het argument dat de Franse vertaling heel wat defecten bevatte, ook in dit geval in dovemans oren zou zijn gevallen en dat hij zonder veel discussie akkoord is gegaan. Bovendien was Claus doorgaans minder actief betrokken bij het vertaalproces wanneer het om talen ging die hij zelf niet beheerste – zeker op tekstueel vlak natuurlijk. Vast staat in elk geval dat de tekst in 1957 bij Murayama Shoten³³⁹ verscheen, vertaald uit het Frans. De onderhandelingen omtrent de rechten verliepen daarbij uitsluitend via het Franse uitgevershuis en hun agente Madame Arnaud.

Ondanks de vertaling uit het Frans wordt de link met de oorspronkelijke taal waarin Claus' roman verscheen in deze eerste Japanse uitgave van de vertaling in 1957 echter niet volledig uitgewist, ook al blijft de verwijzing voor een Japanse lezer allicht eerder exotisch en enigszins obscuur. Zo is er op pagina 190 namelijk een afbeelding in facsimile te zien van een citaat in Claus' eigen handschrift:

³³⁹ Murayama Shoten was actief tussen 1956 en 1964, en publiceerde slechts enkele tientallen boeken. Met dank aan Luk Van Haute voor deze informatie.



Figuur 11 Facsimile weergave van een door Hugo Claus geschreven fragment in de eerste Japanse vertaling van *La Chasse aux canards* uit 1957.

Deze reproductie van Claus' handschrift bevindt zich in het nawoord bij de eerste uitgave van de Japanse vertaling en kan op zijn minst opmerkelijk genoemd worden. Het nawoord bij deze vroegste Japanse uitgave is van de hand van Ōmi Komaki (1894-1978), een Japanse geleerde die in zijn thuisland bekend stond als een autoriteit inzake Franse cultuur en onder meer actief was als literaire vertaler Frans-Japans. Samen met de veel jongere, in 1957 nog beginnende vertaler Tatsuhiko Shibusawa (1928-1987), staat hij in de uitgave uit 1957 ook vermeld als vertaler.

In 1956 verbleef Komaki in Parijs en tijdens een uitstap naar Cambridge georganiseerd in het kader van het achtentwintigste PEN-congres dat hij datzelfde jaar in Londen bijwoonde, raakte hij in gesprek met Jan Walravens – zo vertelt hij in zijn nawoord bij de Japanse *Metsiers*-vertaling uit 1957. Walravens was verbonden aan het Vlaamse PEN-centrum, wat zijn aanwezigheid tijdens het in Groot-Brittannië georganiseerde PEN-congres verklaart. In zijn nawoord getuigt Komaki dat zijn gesprek met Walravens al snel uitmondde op hun gedeelde waardering voor de Franse dichter

Charles-Louis Philippe, wiens werk Komaki in het Japans vertaalde – iets wat bevestigd wordt in Walravens' beschrijving van deze ontmoeting in zijn autobiografisch werkje *Jan Biorix* (1965).³⁴⁰ Walravens nodigt daarop Komaki uit om een Belgische vriend van hem te leren kennen – zo gaat Komaki's nawoord verder – die een goede band had gehad met Henri Vandeputte, de Oostendse boekhandelaar die op zijn beurt persoonlijk bevriend was geweest met de door beide heren geapprecieerde Franse dichter Charles-Louis Philippe.³⁴¹ Die 'Belgische vriend' was natuurlijk niemand minder dan Claus himself. Walravens, die zich ook eerder al een belangrijk pleitbezorger van Claus' *De Metsiers* had getoond,³⁴² raadde Komaki bovendien aan om Claus' ondertussen ook in het Frans verschenen debuutroman te lezen. Walravens activiteiten als 'de grote Claus-propagandist'³⁴³ – zoals Johan De Roey hem in zijn vroege Claus-biografie omschreef – mogen met andere woorden wel erg internationaal worden opgevat. Na de roman te hebben gelezen, reed Komaki, naar eigen zeggen, vanuit zijn toenmalige woonplaats in Parijs naar Gent om Claus te ontmoeten. Komaki beschrijft in zijn nawoord verder hoe hij tijdens zijn bezoek aan Claus ook toevallig de Nederlandse schrijver Nooteboom tegen het lijf liep, die er net uit de douche kwam nadat hij bij Claus in Gent een rustpauze had ingelast tijdens zijn motortocht naar Spanje. Claus zou tijdens deze ontmoeting een van zijn gedichten hebben gereciteerd en de enkele in facsimile gereproduceerde verzen hebben neergepend naar aanleiding van de regen buiten. Net onder de facsimileweergave geeft Komaki er de Japanse vertaling van. Vervolgens licht Komaki voor de Japanse lezer toe dat de meeste Europese schrijvers beginnen als dichters en benadrukt hij dat Claus in feite in het Vlaams schrijft, in tegenstelling tot andere Vlaamse Franstalige schrijvers zoals onder meer Verhaeren of Maeterlinck. Claus wordt dus wel degelijk expliciet als een Vlaams(-talig) schrijver gepresenteerd, maar op een manier die gemakkelijk over het hoofd kan worden gezien, net omdat het uitsluitend in het nawoord gebeurt en op de cover en het voorblad vooral de Franse titel en de naam van de in Japan bekende Frankrijkspecialist en vertaler Frans-Japans in het oog springen.

Komaki moet bij zijn ontmoeting met Claus zijn exemplaar van de Franse vertaling bij zich hebben gehad, want de Vlaamse auteur zou Komaki's Franse exemplaar van een

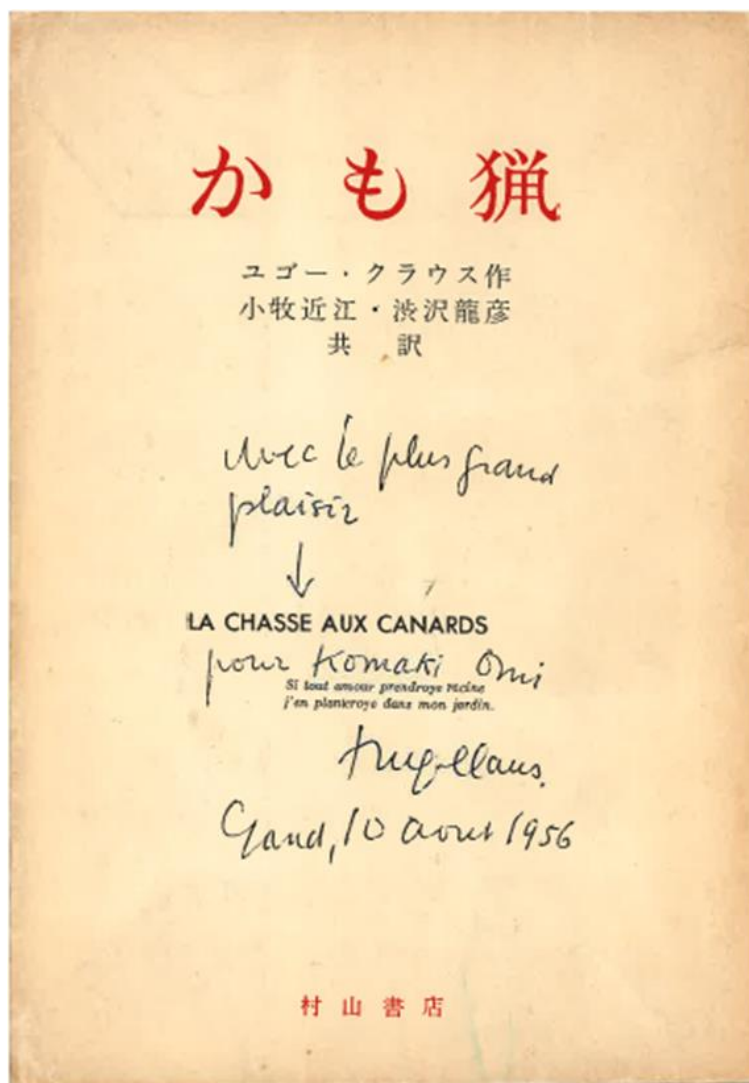
³⁴⁰ In zijn autobiografisch boek *Jan Biorix*, dat postuum verscheen, wijdt Jan Walravens een hele passage aan Ōmi Komaki die hij in augustus 1956 ontmoette; Walravens, Jan. *Jan Biorix*. Brugge: De Galge, 1965. p. 72-80.

³⁴¹ Zo verscheen er in Gallimards Collection Blanche: Philippe, Charles-Louis. *Lettres de jeunesse à Henri Vandeputte*. Parijs: Gallimard, 1911.

³⁴² Walravens zou Claus zelfs aangespoord hebben om *De Metsiers* in te sturen voor de Leo Krynprprijs. Zie Absillis, Kevin. "Je faam is, geloof ik, definitief gevestigd", *op. cit.*, p. 238, 239; Zie ook Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus. De jonge jaren. op. cit.*, p. 307.

³⁴³ De Roey, Johan. *Hugo Claus. Een poreuze man van steen*. Tielt, Den Haag: Lannoo, 1964. p. 48.

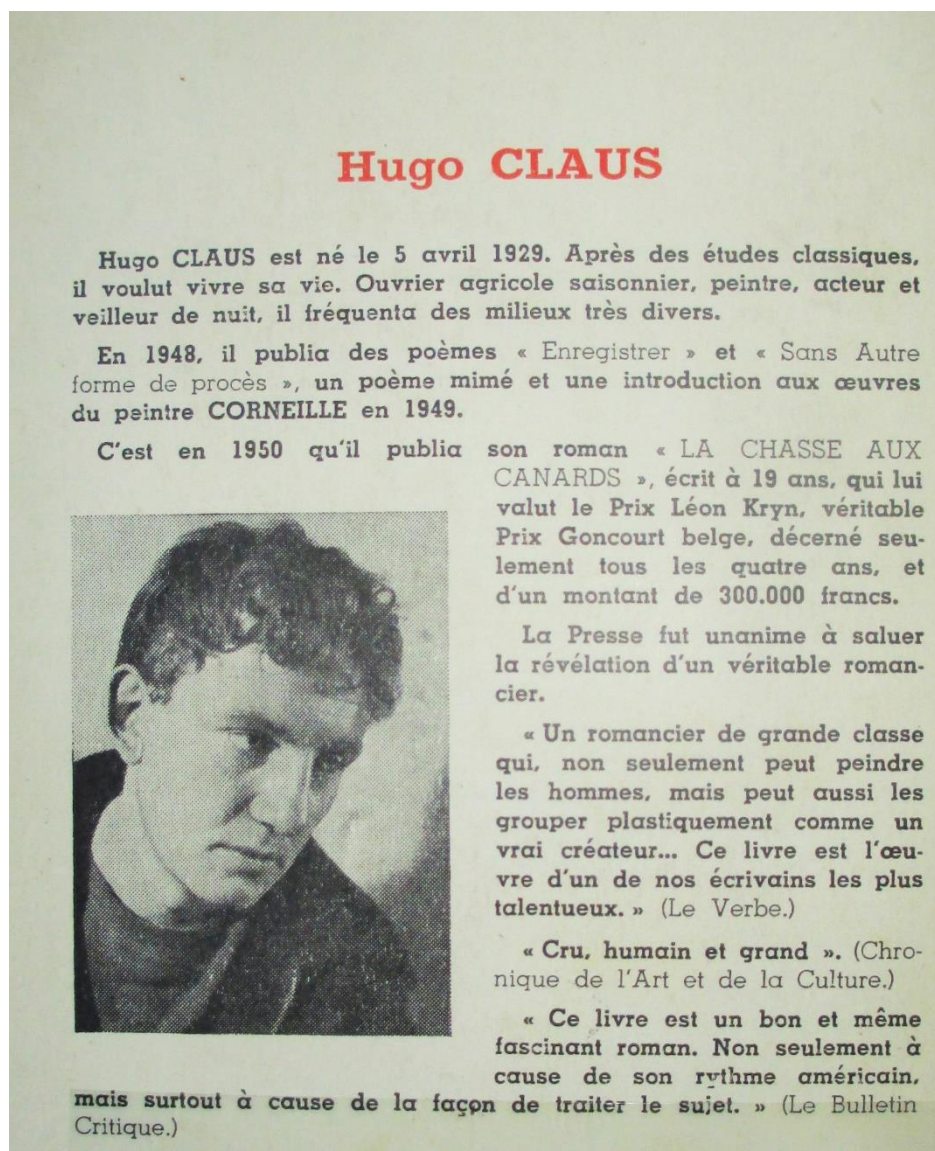
persoonlijke opdracht hebben voorzien. Deze opdracht werd eveneens in facsimile gereproduceerd op de voorpagina van een alternatieve Japanse uitgave uit 1957:³⁴⁴



Figuur 12 Voorblad van een alternatieve Japanse uitgave uit 1957. Uitgegeven bij dezelfde uitgever, Murayama Shoten, maar met een licht afwijkende paratekst. Exemplaar aanwezig in de bibliotheek van het Nederlands Letterenfonds, Amsterdam.

³⁴⁴ Er blijken twee versies in omloop te zijn van de Japanse uitgave uit 1957, waarvan er één een voorblad met deze facsimile reproductie heeft. De rest van de tekst en nawoorden zijn verder wel hetzelfde. Met dank aan Akane Luiken van het Nederlands Letterenfonds voor het opsporen van deze uitgave en voor haar waardevolle uitleg bij de Japanse tekst en paratekst. De analyse van de paratekstuele aspecten van de Japanse vertalingen was onmogelijk geweest zonder Akanes vertaling van en toelichting bij de nawoorden van de edities uit 1957 en 1987.

Opnieuw is dit gebruik van facsimile uiterst opmerkelijk. Deze keer zijn de handgeschreven woorden van de auteur echter Frans en figureren ze op de voorpagina in plaats van in het nawoord, wat de oorspronkelijk Vlaamse context van de roman eens te meer naar de achtergrond verdrukt. De vertaling zelf gaat zoals gezegd ook terug op de Franse ‘tussentekst’ en daardoor verdwijnen de meeste verwijzingen naar de brontaal en -literatuur haast volledig. Ook blijkt Komaki de Franse paratekst aandachtig te hebben gelezen, zoals meerdere (bijna letterlijke) overeenkomsten in zijn nawoord doen vermoeden. Net als in de Franse peritekst van *La Chasse aux canards*, wordt in het Japanse nawoord bijvoorbeeld aangehaald dat Claus voor zijn debuutroman de Kryn-prijs ontving op de prille leeftijd van negentien jaar en specificceert de Japanse vertaler dat een dergelijke prijs dus ongeveer overeenkomt met een Prix Goncourt – een vergelijking die sinds Vandepottes artikel uit 1950 in *Le Phare Dimanche* stevast opdook in Franse aankondigingen en besprekingen van Claus’ debuutroman en zoals eerder aangehaald ook in de Amerikaanse paratekst klakkeloos werd overgenomen. Ook de rest van de biografische inleiding van de auteur op de achterflap van de Franse vertaling wordt bijna woordelijk overgenomen in de peritekst van de Japanse en Amerikaanse vertalingen. Alleen Claus’ foto wordt niet in de Japanse uitgave weergegeven, terwijl die zoals we zagen bij de Random House-uitgave de hele achterflap vulde.



Figuur 13 Detail van de achterflap van de eerste Franse uitgave van *La Chasse aux canards* (1953) die duidelijk als basis diende voor de paratekst van de Amerikaanse en Japanse vertalingen.

Bij zowel de Japanse als Amerikaanse vertaling en publicatie speelden zoals gezegd de Franse vertaling en haar paratekst een belangrijke rol als 'tussenschakel' in de manier waarop Claus internationaal werd gepresenteerd en verspreid. In zijn autobiografisch verslag over zijn ontmoeting met Komaki haalt Walravens niet voor niets expliciet aan dat in het naoorlogse Japan '[v]oor Frankrijk [...] geweldig gevolgd [werd]'.³⁴⁵ Dit bevestigt nogmaals de internationaal sterke en zichtbare positie van de Franse taal en cultuur en bijgevolg van de Franse vertaling. Walravens' eerder toevallige maar geëngageerde rol in dit hele gebeuren benadrukt daarnaast op microniveau het belang

³⁴⁵ Walravens, Jan. *Jan Biorix. op. cit.*, p. 72.

van de tussenpersonen uit Claus' uitgebreide vriendenkring en netwerk. Zelfs 'Vlaamse' connecties zoals Walravens, of bijvoorbeeld ook al snel Freddy de Vree (zie infra), waren daarbij vaak figuren die zich in internationale kringen bewogen en die meertalig – waaronder steevast Franstalig – waren. Het bezoek van de Japanse vertaler aan een gastvrije Claus met wie hij in het Frans kon communiceren en die zijn boek signeert, illustreert daarnaast opnieuw ook de (soms volledig toevallige) betrokkenheid van de auteur zelf.

In 1987 zou een eerste heruitgave van de Japanse *La Chasse aux canards*-vertaling verschijnen bij de kleine en weinig bekende uitgever Okokusha.³⁴⁶ Datzelfde jaar hadden trouwens ook les Éditions Grasset-Fasquelle besloten om de Franse vertaling van *De Metsiers* heruit te geven in de prestigieuze reeks *Les Cahiers Rouges*. Ongetwijfeld wilde het Parijse uitgevershuis op die manier wat meesnoepen van Claus' succes in het Franse taalgebied dat was opgeflakkerd met de publicatie van zijn roman *Le Chagrin des Belges* (1985), die bij Julliard was uitgekomen. Hiervan getuigt onder meer de flaptekst van de 1987-uitgave van *La Chasse aux canards*; na een korte inhoudelijke inleiding wordt *La Chasse aux canards* expliciet tegen de achtergrond van Claus' volledige oeuvre 'd'écrivain de génie' geplaatst:

Il est des premiers livres qui contiennent toutes les tentations, toutes les hantises d'une œuvre d'écrivain de génie. *La Chasse aux canards* est de ceux-là.

Bovendien werd Claus vooral na de uitgave van zijn chef-d'oeuvre in 1985 in het Frans steeds meer als 'auteur nobélisable'³⁴⁷ afgeschilderd en paste de heruitgave van zijn debuutroman prima tussen de vele andere belangrijke auteurs die in de *Cahiers Rouges*-reeks verschenen.³⁴⁸ In een brief aan Claus van vijftien april 1987 schrijft Jean-Claude

³⁴⁶ Deze kleine uitgeverij ontstond rond 1975 en bestaat volgens the National Diet Library nog steeds. Midden jaren tachtig gaf de uitgeverij onder meer nog enkele vertalingen uit. Tegenwoordig bestaat hun fonds echter bijna uitsluitend uit boeken i.v.m. architectuur. Met dank aan Luk Van Haute en Akane Luiken voor deze informatie.

³⁴⁷ Zie o.m. Wester, Rudi. 'En avant!: de Nederlandstalige literatuur in Frankrijk'. *Ons Erfdeel* 46.1 (2003): p. 87-92. Reeds in zijn voorwoord bij de Franse vertaling van *De verwondering* die in 1976 bij Éditions Complexe te Brussel verscheen, wees de Franse auteur Claude Roy echter al op de Nobelprijswaardigheid van Claus' oeuvre.

³⁴⁸ Les Cahiers Rouges (in 1983 opgericht door Jean-Claude Fasquelle) vormt een reeks van voornamelijk heruitgaven van klassiekers uit de wereldliteratuur. Het vormt de tegenhanger, of beter de uitloper van la Collection Jaune, Grasset's 'signature'-reeks, vergelijkbaar met Gallimard's 'Collection Blanche'. Hierin worden hedendaagse auteurs gepubliceerd die tot 'la grande littérature contemporaine' worden gerekend. Een dergelijke collectie concentreert het symbolisch kapitaal van een uitgeverij en verschaft de gepubliceerde auteurs meteen ook een zeker prestige. 'Chez Grasset, le rouge vient du jaune qui aide le rouge. La collection jaune de littérature contemporaine nourrit les Cahiers rouges ; les Cahiers rouges, à leur tour, revivifient les anciens titres de la collection jaune dans ce va-et-vient entre le passé et le présent qui est le fait même de la

Fasquelle hoe blij hij was na al die jaren Claus terug tussen hun auteurs te mogen tellen. Claus antwoordde met soortgelijke beleefdheden: 'Quel plaisir de revoir cet ancien petit livre émerger du passé'. Maar voordien, begin januari 1987,³⁴⁹ liet Claus de Franse uitgeverij in een postscriptum weten dat de vertaling misschien nog een revisie zou kunnen gebruiken alvorens opnieuw uitgebracht te worden: 'Comme je n'ai pas relu le livre en français depuis trente ans, je me demande si cette traduction ne devrait pas être revue d'assez près'. Een bekommernis die erop wijst dat de auteur zich toch niet geheel liet verblinden door het vooruitzicht in deze prestigieuze reeks te verschijnen en retrospectief wel degelijk (opnieuw) met (de kwaliteit van) de vertalingen van zijn oeuvre bezig was. Zijn verzoek zou echter geen gehoor krijgen.

In 2003 verscheen nogmaals een (onverbeterde) heruitgave van de roman in de *Cahiers Rouges*-collectie. Ook hierbij moet de aanleiding niet aan uitmuntende verkoopcijfers en de daaruit volgende nood aan herdrukken worden toegeschreven, maar eerder aan de literaire conjunctuur: dat jaar waren van eenentwintig tot en met zesentwintig maart de Vlaamse en Nederlandse letteren met name eregasten op het Parijse Salon du Livre, met als thema 'Les Phares du Nord'. Dit weerspiegelde zich trouwens in een algemene toename van publicaties van vertalingen uit het Nederlands.³⁵⁰

littérature.' Zie 'Les Cahiers Rouges'. Grasset, online. <http://www.grasset.fr/collections/les-cahiers-rouges> (Laatst geraadpleegd op 20 december 2017).

³⁴⁹ Claus' brief is ongedateerd maar werd door een medewerker van Grasset ontvangen en gedateerd op 15 januari 1987. Fonds Grasset-Fasquelle, IMEC.

³⁵⁰ Wester, Rudi. *op. cit.*; Heilbron, Johan. 'Responding to globalization: The development of book translations in France and the Netherlands'. In: Pym, Anthony; Shlesinger Miriam & Daniel Simeoni (red.). *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam: John Benjamins, 2008. p. 187–197; Heilbron, Johan & Marjolijn Voogel. *op. cit.*



Figuur 14 De uitgaven van *La Chasse aux canards* van respectievelijk 1987 en 2003 in *Les Cahiers Rouges*.

Dat er in 1987 dus ook een Japanse heruitgave verscheen, in hetzelfde jaar als de eerste Franse heruitgave van het werk, doet vermoeden dat er een link is tussen beide gevallen en er sprake is van ‘institutioneel isomorfisme’. Dit is een fenomeen dat regelmatig opduikt in de competitieve vrije markt en in het bijzonder in de uitgeverwereld. Hierbij volgt een bepaalde uitgeverij keuzes van een uitgever uit een ander taal- of cultuurgebied om zo een vergelijkbare positie binnen het internationale en/of nationale literaire veld te bekomen of te behouden. Sapiro ziet dit ‘institutioneel isomorfisme’ tegen de achtergrond van Bourdieu’s *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979) tegelijk ook als een ‘differentiation logic’ omdat uitgevers zich op een bepaalde manier profileren in navolging van buitenlandse voorbeelden of gelijkgestemden, net om zich op die manier van anderen te onderscheiden. Bovendien is het vaak een ‘safe choice’ om met een bepaalde auteur in zee te gaan of er een werk van aan te kopen wanneer die reeds in de fondsen van een belangrijke buitenlandse uitgever werd ondergebracht. Of zoals Sapiro het beschrijft:

Imitation is typical of competitive free markets. Publishers will give preference to works already selected by their peers in other countries in order to reduce uncertainty (Franssen and Kuipers 2013). [...] Imitation occurs neither

mechanically nor randomly. Publishers tend to follow the choices of some of their foreign peers rather than others. Elective affinities express identities, and thus distinction (Bourdieu 1979).³⁵¹

Een dergelijk mechanisme was ongetwijfeld aan het werk toen Random House in 1954 zijn interesse voor *La Chasse aux canards* toonde en eveneens toen Murayama Shoten de rechten van de roman in 1957 van Fasquelle kocht – wat met andere woorden opnieuw het (toenmalige) belang van de Parijse uitgeverswereld op internationale schaal benadrukt. Het is met andere woorden mogelijk dat ook enkele decennia later de (nog) eerder onbekende uitgever Okokusha zich institutioneel wilde spiegelen aan prestigieuze Franse uitgevers, met als streefdoel een betere positie te veroveren. Net zoals dat bij de Franse heruitgave waarschijnlijk het geval was, zou de Japanse editie uit 1987 dus zowel met economische als symbolische motieven in verband gebracht kunnen worden – twee op het eerste gezicht tegenstrijdige aspecten binnen de literaire markt die niettemin vaak nauw met elkaar verbonden zijn (zie infra, intermezzo 1). Het Franse succes van *Le Chagrin des Belges* had Claus met name een steeds prominenter statuut als ‘auteur nobélisable’ bezorgd, wat ook buiten Frankrijk voor toenemende (pers)aandacht kon zorgen en bijgevolg de verkoop van andere werken van dezelfde auteur kon bevorderen. Zoals Grasset-Fasquelle duidelijk mee de vruchten wilde plukken van het latere Franse succes van een auteur die zij per slot van rekening enkele decennia eerder in het Franse literaire veld hadden geïntroduceerd, zo lijkt het op het eerste gezicht dus niet onwaarschijnlijk dat de aandacht van de Japanse uitgever Okokusha op deze auteur werd gevestigd via het Franse succes van Claus’ *Le Chagrin des Belges* (1985). Bovendien was een snelle heruitgave mogelijk aangezien op tijd en vertaalkosten kon worden bespaard omdat de Japanse vertaling van *La Chasse aux canards* al bestond.

Of de Japanse heruitgave uit 1987 werkelijk het licht zag tegen de achtergrond van het Franse succes en het symbolisch kapitaal van Claus’ naam op gelijkaardige manier nastreefde, valt echter sterk te betwijfelen als we deze vertakking in het culturele transferproces van naderbij bestuderen. Niet alleen is Claus’ meesterwerk *Het verdriet van België* (1983) tot op heden niet in het Japans vertaald, ook wordt er in de heruitgave van de Japanse vertaling met geen woord gerept van zijn ‘chef-d’oeuvre’ of zijn Nobelprijswaardige reputatie. In tegendeel; Claus’ naam als auteur is zelfs minder prominent aanwezig in de Japanse heruitgave dan in de vroegste publicatie. Zo verscheen zijn naam opvallend genoeg niet in Latijns alfabet op de voorflap van de

³⁵¹ Sapiro, Gisèle. ‘How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature’. *Journal of World Literature* 1 (2016): p. 93. Sapiro verwijst hier naar Franssen, Thomas & Giseline Kuipers. ‘Coping with Uncertainty, Abundance and Strife: Decision-Making Processes of Dutch Acquisition Editors in the Global Market for Translations’. *Poetics* 41.1 (2013): p. 48-74 en Bourdieu, Pierre. *La Distinction : critique sociale du jugement*. Paris, Éditions de Minuit, 1979.

heruitgave uit 1987, in tegenstelling tot de vroegste Japanse uitgave.³⁵² Op zich had een Japanse lezer natuurlijk geen behoefte aan de auteursnaam in Latijnse letters, maar de weergave van Claus' naam in Westers alfabet – zoals bij de 1957-uitgave wel het geval was – tussen overigens Japanse schrifttekens springt wel in het oog en legt een directere link met de oorspronkelijke broncontext en met de referenties naar diens naam in onder meer de Franse en internationale pers. Het feit dat de uitgever bij de 1987-heruitgave toch voor een transcriptie van Claus' naam in Japanse katakana-tekens koos, suggereert dat de nadruk niet in de eerst plek op de buitenlandse auteur lag.

Op de kaft van de Japanse uitgave uit 1987 staat wel de Franse titel in Latijns alfabet te lezen, terwijl die – eveneens in het Frans, want dat was zoals gezegd de taal van de gebruikte brontekst – in de 1957-uitgave pas op de tweede titelpagina binnen in het boek verschijnt.³⁵³ Op die manier wordt in de 1987-uitgave op paratekstueel vlak nog explicieter dan bij de eerste uitgave de link met de Franse vertaling gelegd, die de status van 'oorspronkelijke' tekst krijgt, in plaats van met de Vlaamse auteur. Hugo Claus wordt hierdoor als het ware als een Franstalige auteur in de markt gezet.

Wat daar eveneens toe bijdroeg – zowel in de eerste uitgave als in de heruitgave uit 1987 –, is de uitdrukkelijke vermelding van de naam van de vertaler(s) op de voorflap. In de 1957-uitgave staan er nog twee namen te lezen: Ōmi Komaki en Tatsuhiko Shibusawa. Beiden waren vertalers Frans-Japans, en vooral Komaki had toen ook al naam gemaakt in die hoedanigheid, waardoor de brontekst vanzelfsprekend Frans leek voor het Japanse publiek. Nochtans blijkt de vertaling zelf uitsluitend van de hand van Shibusawa te zijn geweest, zoals hij duidelijk maakte in zijn nawoord bij de latere 1987-editie, waarop alleen nog zijn naam als vertaler vermeld staat. Het was wel Komaki geweest die hem het boek van Claus (in de Franse vertaling) had aangeraden te vertalen, zo schrijft Shibusawa in zijn nawoord bij de heruitgave, nadat Komaki Claus had ontmoet en hem had beloofd zijn werk in Japan te introduceren. Shibusawa studeerde op dat moment nog aan de universiteit van Tokyo, en had als prille vertaler nog niet veel titels op zijn palmares. Beide vertalers kwamen daarom overeen dat de in Japan veel bekendere Komaki in de eerste uitgave uit 1957 een nawoord zou schrijven bij Shibusawa's vertaling en dat zijn naam als co-vertaler zou worden vermeld om de vertaling extra legitimiteit en autoriteit te verlenen. Komaki had in de jaren vijftig in Japan met name al een onbetwistbare reputatie als gezaghebbende figuur op gebied van Franse literatuur.

³⁵² Op de alternatieve Japanse uitgave uit 1957 waarvan hierboven het voorblad met de opdracht van Claus in facsimile is afgebeeld werd Claus' naam stricto sensu ook niet in Latijns alfabet gedrukt, maar staat die er wel in facsimile in het handschrift van de auteur.

³⁵³ In de alternatieve uitgave uit 1957 staat de Franse titel wel op het voorblad afgebeeld maar slechts in kleiner lettertype en als onderdeel van de facsimile-weergave van het Franse titelblad van Komaki's exemplaar.

Dit aanbod accepteerde Shibusawa met plezier, schrijft hij in zijn eigen nawoord bij de heruitgave. Dat op de 1987-heruitgave enkel de naam van Tatsuhiko Shibusawa overblijft, illustreert hoe hij tegen die tijd zélf al voldoende naam had gemaakt in Japan als een bekend schrijver, vertaler en criticus gespecialiseerd in Franse literatuur en niet langer nood had aan de legitimerende vermelding van Ōmi Komaki's naam.³⁵⁴ Door de expliciete connectie met de Franse literatuur via de persoon van de Japanse vertalers die in de doeltaalcultuur dus bekendstonden als kenners van de Franse (en niet de Nederlandse of Vlaamse) cultuur, verdwijnt de directe link met de Vlaamse of Nederlandse taal en cultuur met andere woorden zo goed als volledig naar de achtergrond.

In Shibusawa's nawoord uit 1987 is er bovendien niet langer een facsimile-weergave van Claus' Nederlandse zinnestelsels in eigen handschrift te zien, noch de Franstalige opdracht aan Komaki in Claus' handschrift is op het voorblad gereproduceerd, wat de link met de oorspronkelijke broncultuur verduistert. Niettemin vindt Shibusawa er geen doekjes om dat zijn vertaling een indirecte vertaling is – waar hij overigens geen enkel probleem in ziet – en legt hij in detail de ontstaangeschiedenis van de Japanse versie uit. Hij beschrijft hoe het boek aanvankelijk uit het 'Vlaams' is vertaald door Elly Overziers [sic] en Jean Raine en dat hij die vertaling als brontekst heeft gebruikt. Daarbij gebruikt hij uitdrukkelijk de op de Franse uitspraak gebaseerde Japanse transcriptie van het woord 'Flamand' en heeft hij het dus niet over 'Nederlands'. Iets verderop schrijft hij bovendien over het landschap in het boek als zijnde typisch voor 'Flandres' – opnieuw gebruik makend van een op het Frans gebaseerde transcriptie – waaraan hij toevoegt dat lezers die van Breugel houden, de sfeer van diens werk in de roman zullen kunnen opsnuiven. Niettemin geeft hij toe dat er hem over de 'Belgisch literatuur' (hij gebruikt hier dus niet opnieuw de term 'Vlaams') niet veel bekend is en hij geen idee heeft in welke positie Hugo Claus zich bevindt binnen het Belgische literaire veld op het moment dat hij zijn nawoord bij heruitgave van zijn vertaling schrijft. Als hij nog leeft, zo vermoedt de Japanse vertaler, zal Claus waarschijnlijk wel een gevestigd auteur zijn geworden.

³⁵⁴ Tatsuhiko Shibusawa was vooral ook bekend om zijn vertalingen van werk van de Marquis de Sade. Zijn eerste boekvertaling was Jean Cocteau's *Le Grand Écart* (1923) in 1954. Hij was ook bekend als persoonlijke vriend van de bekende Japanse schrijver Yukio Mishima, die naast zijn geschriften vooral bekend staat om zijn mislukte staatsgreep en daaropvolgende rituele zelfmoord in 1970. Claus schreef op zondag 5 januari 1958 over Mishima in zijn dagboek: 'Regen. Thuis. Hoe je denkt dat je ambitie laaggezonken is dat je een hele dag in je kooi zit en kranten leest. Tot als een dolksteen of liever een hypnotische naald in je vel, je leest over een 35-jarige Japanner, a wonderboy, die in zijn land het equivalent is van Dylan Thomas, Somerset Maugham en Scott Fitzgerald. Waarom ik niet, dacht je toen je twintig was, denk je nu je 28 bent. Ik ben speciaal nog *The Spectator* gaan halen hiernaast: Golden boy is het woord en de boy heet Yukio Mishima. Ja.' Uit Claus, Hugo. *De wolven. op. cit.*, p. 92.

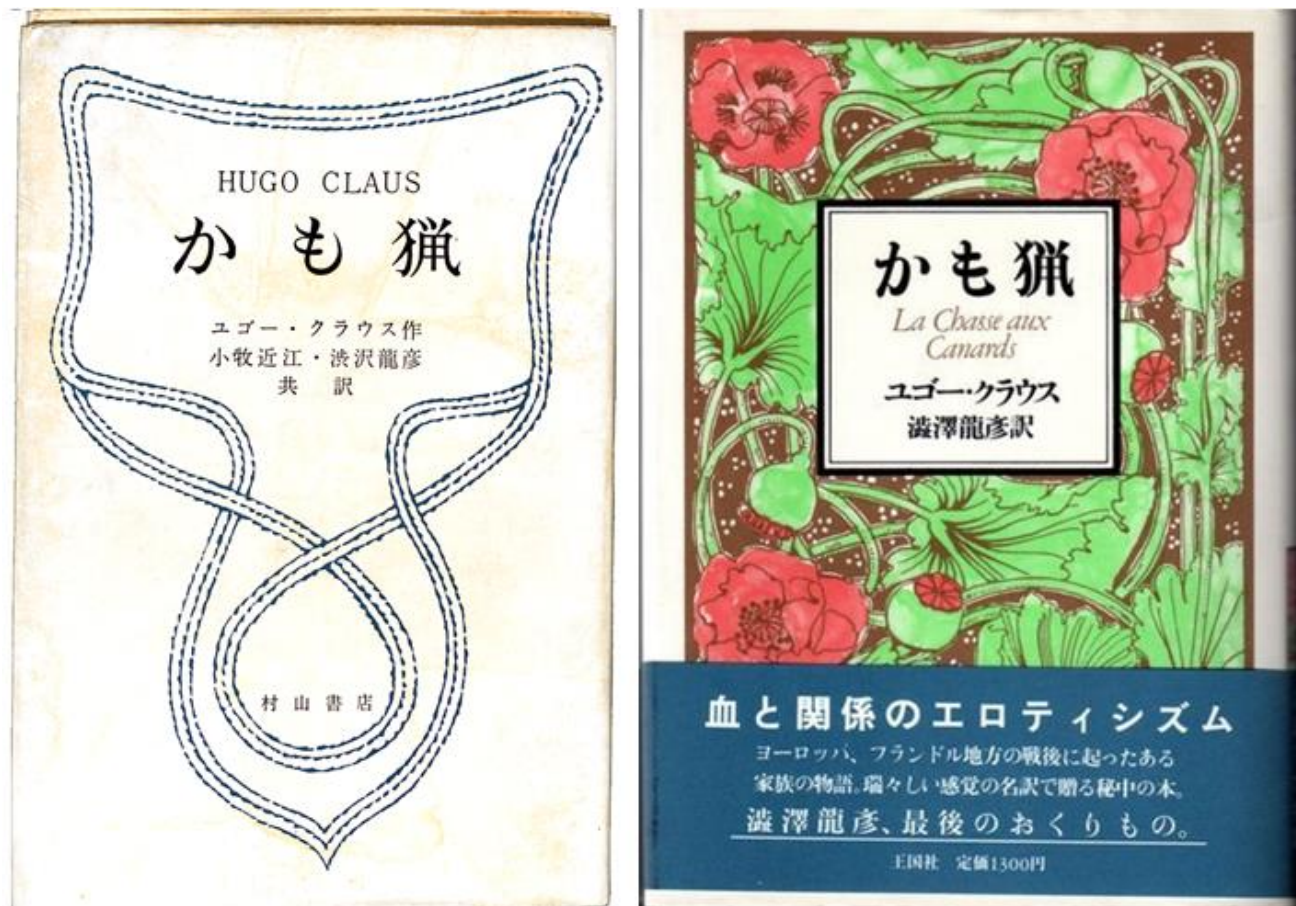
Vooraf deze laatste opmerking maakt duidelijk dat de hypothese dat de Japanse heruitgave wilde inspelen op de groeiende internationale naambekendheid van Claus, herzien moet worden. Daar waar de Japanse uitgever zich in 1957 waarschijnlijk wel in de eerste plaats liet overtuigen door de fondsen van de prestigieuze Franse en eveneens Amerikaanse uitgeverijen – respectievelijk Fasquelle en Random House – die de jonge auteur reeds hadden gepubliceerd, lijkt dit niet het geval bij de 1987-heruitgave. Aangezien er op geen enkele manier gewag wordt gemaakt van het Franse succes van Claus' *Chagrin des Belges* (1985) en er dus op geen enkele manier in de paratekst wordt ingespeeld op Claus' gegroeide naambekendheid, is het erg onwaarschijnlijk dat de Japanse heruitgave zich toch zou hebben laten inspireren door de Franse heruitgave. Meer nog, het toont dat het Franse succes van *Le Chagrin des Belges* helemaal geen repercussies schijnt te hebben gehad in Japan.

Een antwoord op de vraag waarom de Japanse uitgeverij er dan voor opteerde een heruitgave uit te brengen, moet eerder in Japan zelf worden gezocht en niet in het internationale literaire uitgeversveld. Op vijf augustus 1987 stierf namelijk de toen in Japan beroemde vertaler en literator Tatsuhiko Shibusawa. De heruitgave blijkt zo in de eerste plaats in het teken van het werk van de overleden Japanse vertaler te hebben gestaan, en geen gevolg te zijn geweest van zogenaamd 'institutioneel isomorfisme' of de (gegroeide) naamsbekendheid van een buitenlands auteur. Deze hypothese wordt eens te meer bevestigd door het feit dat Claus' naam op deze uitgave niet in Latijnse tekens verscheen, en wél de Franse titel. Op die manier springt in de eerste plaats de link met de Franse brontekst in het oog en dus met Shibusawa's hoedanigheid als vertaler uit het Frans en kenner van de Franse cultuur. In plaats van op de auteursnaam, ligt de nadruk hier blijkbaar dus in eerste plaats op de Japanse vertaler Shibusawa en primeert diens positie als vertaler als het ware over die van de in Japan eerder onbekend gebleven auteur. De grenzen tussen auteurschap en vertalerschap vervagen dus als het ware in de peritekst van de 1987-uitgave aangezien de vertaler een prominentere positie krijgt toebedeeld dan de eigenlijke auteur en het werk als het ware binnen Shibusawa's oeuvre wordt ingebed en niet binnen dat van Claus. Op dat gebied is er dus een belangrijk verschil met de Franse heruitgaven uit 1987 en 2003 die Claus' vroege roman wél expliciet tegen de achtergrond van zijn intussen omvangrijke oeuvre en grotere naamsbekendheid plaatsten. Het feit dat in de Japanse 1987-uitgave trouwens enkel nog Shibusawa als vertaler vermeld wordt en niet langer Ōmi Komaki, is een bijkomende sterke aanwijzing om de heruitgave als een ode aan Shibusawa's werk als vertaler uit het Frans en criticus van de Franse literatuur te zien.

Een tweede heruitgave, uit 1997, van de Japanse vertaling van Claus' debuutroman onderbouwt de hypothese dat de heruitgave uit 1987 ontstond in het kader van Shibusawa's dood: deze keer gaat het namelijk niet om een losse boekuitgave, maar om een heruitgave van de Japanse vertaling van *La Chasse aux canards* binnen het verzamelde vertaalwerk (uit het Frans!) van Tatsuhiko Shibusawa, exact tien jaar na zijn

dood. Niet alleen wordt Claus' roman hier dus opnieuw in een Franse traditie geplaatst, ook wordt het werk systematisch ingebed in het oeuvre van de Japanse vertaler, wiens auteursstatus ook hier weer prominenter is dan die van de Vlaamse schrijver zelf. De verzamelbundel uit 1997 verscheen trouwens bij Kawada Shobo, één van Japans bekendste en grootste uitgeverijen.

In de eerste plaats blijkt de totstandkoming van de Japanse vertaling dus vooral vanuit toevallige contacten en ontmoetingen tussen vertalers en bemiddelaars tot stand te zijn gekomen. De terloopse ontmoeting met Walravens op het PEN-congres lijkt voor de Japanse vertaling van *De Metsiers* bijvoorbeeld het eerste tikje te zijn geweest om de bal aan het rollen te brengen die in een eerste Japanse uitgave zou uitmonden. Daarbij is het mogelijk dat Murayama Shoten, de eerste Japanse uitgever, niet alleen door de vertaler overtuigd werd om Claus uit te geven, maar definitief over de streep werd getrokken dankzij het feit dat toonaangevende internationale uitgeverijen hem waren voorgegaan. Ondanks het belang van zulke meer normgerichte, socio-economische en systemische macromechanismen zoals institutioneel isomorfisme, is het met andere woorden erg belangrijk om ook oog te hebben voor het kleinschalige en vaak door toeval geregeerde microniveau van de onvoorziene ontmoetingen en de daaruit voortspruitende netwerken. Van belang is het om de wisselwerking tussen de verschillende niveaus te erkennen en macro- en microniveau niet als vanzelfsprekend te hiërarchiseren in termen van respectievelijk meer of minder doorslaggevend.



Figuur 15 Boekomslag van respectievelijk de eerste Japanse vertaling van *La Chasse aux Canards* (1957) en van de heruitgave uit 1987.

Conclusie en vooruitblik

De bovenvermelde vertalingen evenals de heruitgaven van Claus' vroegste roman in verschillende buitenlandse talen kwamen dus tot stand via het Frans, en hadden zowel met toevallige contacten, persoonlijke bemiddelingen en concrete gebeurtenissen (in de doelcontext) te maken als met het vergaren van symbolisch en economisch kapitaal. Tegen deze achtergrond is het van belang de term 'succes' te relativiseren en niet uit het oog te verliezen dat Claus' debuutroman zonder de Franse vertaling naar alle waarschijnlijkheid niet al in de jaren '50 in het Engels en Japans zou zijn verschenen. Door de toen nog hypercentrale positie van de Franse (lees: Parijse) uitgeverwereld in de *République mondiale des Lettres*³⁵⁵ en het prestigieuze profiel³⁵⁶ van een kwaliteitsuitgeverij als Les Éditions Fasquelle – en later Grasset –, genoot de Franse vertaling van Claus' debuutroman een grotere internationale zichtbaarheid. Daarnaast verschaft de Parijse, Franstalige publicatie hem een veel sterkere onderhandelingspositie op het internationale forum van de vrije (uitgevers)markt dan wanneer zijn debuut louter bij bijvoorbeeld Manteau zou zijn verschenen – of bij eender welke andere perifere, Nederlandstalige of Belgische uitgever. Hiervan moet de auteur zich terdege bewust zijn geweest toen hij het contract ondertekende met de clausule die aan la Société Fasquelle het exclusieve recht toekende om te onderhandelen omtrent de internationale vertaal- en publicatierechten – met uitzondering van het Nederlands. Op die manier werd het Franse uitgevershuis bovendien, nog voor De Bezige Bij, Claus' eerste vaste uitgever – ook al zou de Bij die rol uiteindelijk veel langer en met veel meer aandacht en toewijding op zich nemen.

³⁵⁵ Zie o.m. Zie Casanova, Pascale. *op. cit.* Vergelijk ook o.m. Sapiro, Gisèle. 'Globalization and Cultural Diversity in the Book Market'. *op. cit.*; ID (red.). *Traduire la littérature et les sciences humaines. op. cit.*; ID. 'Translation and Symbolic Capital in the Era of Globalization: French Literature in the United States'. *Cultural Sociology* 9.3 (2015): p. 320-346.

³⁵⁶ Ook al was Fasquelles prestige geringer dan dat van de absolute literaire topuitgeverij Gallimard, waar Claus en Vandeputte aanvankelijk hun zinnen op hadden gezet. Daar waar Gallimard tot de top behoort, behoorde Fasquelle tot de niet verwaarloosbare sub-top.

Aangezien *De Metsiers* ook in het Frans niet bepaald een bestseller bleek te zijn,³⁵⁷ zagen de Amerikaanse en (eerste) Japanse uitgevers de aankoop van de vertaalrechten van deze roman waarschijnlijk in de eerste plaats als een investering op lange termijn in een jonge en veelbelovende auteur van wie het talent reeds vroeg door Fasquelle werd (h)erkend. De uitgevers waren zich ongetwijfeld bewust dat 'literary translations from peripheral languages are commercially generally a minor affair, [...] likely to be located within the pole of small-scale production'.³⁵⁸ Dit wil echter nog niet zeggen dat ze daarom niet op een zo ruim mogelijk publiek hoopten en het in de markt zetten van Claus als een Frans auteur tegen die achtergrond mogelijk niet geheel onschuldig was.

De hierboven besproken culturele bemiddelingsprocessen die zich rond en als gevolg van de Franse vertaling voltrokken, zijn daarnaast een treffend voorbeeld van hoe in de internationale uitgeversmarkt en de 'global literature' waaraan die mee vorm geeft, de suprematie van het origineel op losse schroeven staat en culturele transfers uitnodigen om strikte monolithische onderscheiden en binaire categorieën als origineel versus vertaling en bron- versus doelcultuur te overstijgen en in vraag te stellen:

Un transfert culturel n'a jamais lieu seulement entre deux langues, deux pays ou deux aires culturelles : il y a quasiment toujours des tiers impliqués. On doit donc plutôt se représenter les transferts culturels comme des interactions complexes entre plusieurs pôles, plusieurs aires linguistiques.³⁵⁹

Niet alleen vormde de Franse vertaling het beginpunt van een veel breder internationaal verhaal dat het (toenmalige) belang van het Frans als literaire taal en van het Parijse uitgeverswezen als tussenschakel (*tiers impliqué*) en opstapje naar de wereldliteratuur duidelijk in de verf zet, ook was die Franse vertaling de uitkomst van een intensief bemiddelingsproces vanwege Claus en zijn directe entourage. En ook daar valt een strikte tweedeling tussen bron- en doelcultuur of zelfs bron- en doeltaal niet vol te houden; enerzijds was er Vandeputte als Franstalige Vlaming met een uitgebreid (maar enigszins verwaterd) literair netwerk in Parijs en ook bijvoorbeeld Jan Walravens als tweetalige Belg met internationale interesses en connecties, anderzijds waren er onder meer Vinkenoog en Kousbroek die als 'Hollanders in Parijs' ook hun Vlaamse taalbroeder hier en daar verder hielpen en ook Elly die als Nederlandse Oostendse met een brede Europese opvoeding in Parijs en Rome haar filmcarrière najoeg en dankzij

³⁵⁷ In het Nederlands was er heel wat kritische aandacht, maar bleek de roman evenmin een verkoopsucces. Zie Absillis, Kevin. 'Je faam is, geloof ik, definitief gevestigd'. *op. cit.*, p. 259-260. Zoals we nog zullen zien, zijn er meerdere brieven in de archieven van Grasset-Fasquelle (IMEC) waarin geklaagd wordt over verkoopcijfers of gerefereerd wordt naar overtollige stock van drukken van Claus' vroegste romans in Franse vertaling.

³⁵⁸ Heilbron, Johan & Nicky van Es. 'Fiction from the Periphery'. *op. cit.*, p. 300.

³⁵⁹ Espagne, Michel. *op. cit.*

contacten aldaar eveneens bijdroeg tot de bemiddelingen omtrent de internationale publicatie- en vertaalrechten van het werk van haar Vlaamse lief. En tot slot had ook Claus zelf een sterke biculturele kennis, niet alleen doordat hij in een nog sterk tweetalige Vlaamse omgeving opgroeide en al vanaf jonge leeftijd Frans leerde spreken, maar ook omdat hij al in zijn prille jeugd een grote fascinatie voor de Franse literatuur had – onder meer onder invloed van Vandeputte – en er ook op die manier al een zekere vertrouwddheid mee had opgebouwd. Het hybride karakter van het ‘Belgische’ literaire veld zou gedurende Claus’ carrière meermaals een voordeel blijken en zoals we zullen zien zelfs systematisch Franstalige Belgen als interculturele bemiddelaars voortbrengen die instonden voor Parijse en buitenlandse bemiddelingen. Ook het (Franstalig-)Belgische literair-culturele veld zou op die manier in zekere zin een ‘tiers impliqué’-positie vervullen, zoals in volgende hoofdstukken nog gedetailleerder naar boven zal komen. In de totstandkoming van Claus’ Franse en internationale doorbraak vallen naast mechanismen op macro-structureel niveau, gestuurd en beïnvloed door internationale hiërarchieën en verhoudingen binnen en tussen nationale literaturen, tussen centrum en periferie, dus ook de individuele bemiddelaars en hun onderlinge netwerken niet te onderschatten.

Claus’ eigenhandige bemiddeling om zijn debuutroman zowel in Parijs te publiceren, alsook om hem in het Engels vertaald te zien bevestigt bovendien het vermoeden dat de auteur er niet alleen op gebied van esthetische en poëtische literaire vernieuwingen een seismografische gevoeligheid op nahield³⁶⁰ maar ook zeer goed aanvoelde hoe de internationale socio-literaire verhoudingen evolueerden en op welke ‘consacrerende’ centra hij zich moest richten om internationale draagkracht te bekomen. Zoals ook Marc Reynebeau besluit na lezing van *De wolken*,³⁶¹ was Claus ‘[d]oor een drukke lectuur van zowel kunsttijdschriften als internationale kranten en magazines [...] uitstekend op de hoogte van wat er omging in zijn vak en in de wereld’.³⁶² De jonge Claus toonde in deze vroege jaren met andere woorden al een niet verwaarloosbare interesse en betrokkenheid bij de concrete buitenlandse verspreiding van zijn werk; hij correspondeerde nu en dan met zijn Franse uitgever over zowel zijn Franse als de daaruit voortvloeiende vertalingen, hij nam zelf actief initiatief in de bemiddelingen rond en totstandkoming van voornamelijk de Franse en tot op zekere hoogte Amerikaanse vertalingen, hij onderhield persoonlijke contacten met Vandeputte en Holmes en hij ontving Komaki onverwachts maar hartelijk in zijn Gentse woning – wat er ongetwijfeld toe bijdroeg dat de Japanner *De Metsiers* (en de auteur ervan) een warm

³⁶⁰ Zie Weisgerber, Jean. *Hugo Claus: experiment en traditie. op. cit.*, p. 19.

³⁶¹ Claus, Hugo. *De wolken. op. cit.*

³⁶² Reynebeau, Marc. ‘De grabbelton van Hugo Claus. Recensie van *De wolken* – Hugo Claus’. *De Standaard*, 27 mei 2011.

hart toedroeg, hem aanraadde aan een talentvolle jonge Japanse vertaler en er uiteindelijk zelf een uitgebreid nawoord aan wijdde. Maar de auteur hield zich zoals we zagen tot op zekere hoogte ook afzijdig ten opzichte van de onderhandelingen omtrent de besproken buitenlandse publicaties – zoals overigens in het contract met Fasquelle stond gestipuleerd – en legde zich (soms echter met enige moeite) uiteindelijk neer bij de beslissingen die de uitgevers en agenten buiten hem om namen. Niettemin toont de manier waarop hij soms terugkijkt op zijn te nonchalante houding of het feit dat hij vaak tot vele jaren later blijft terugkomen op tekortkomingen in bepaalde vertalingen dat zijn vertaalde werk hem helemaal niet onbewogen liet en dat hij zijn eerdere nonchalance achteraf soms vervloekte.

Naast Claus' zelf-bemiddeling, die dus niet altijd even intensief en constant was, werd ook de niet verwaarloosbare rol van Claus' vriendin en eerste echtgenote Elly Overzier duidelijk. Het lijkt er met name op dat Elly 'Nordens' contacten met de glamourwereld van de film ook deuren openden voor haar geliefde en dat haar connecties en actieve bemiddeling om het oeuvre van haar (toekomstige) man in Frankrijk en daarbuiten te promoten (denk aan de brief waarin ze Amerika en Italië als potentiële 'afzetgebieden' voorstelde) een doorslaggevende factor waren in Claus' vroege doorbraak in het Frans. Elly Overzier – die steeds onder haar professionele artiestennaam 'Elly Norden' correspondeerde³⁶³ – onderhield niet alleen al in 1950 contacten met Vandeputte en vanaf halfweg 1951 briefwisselingen met Parijse uitgevers, ze kreeg uiteindelijk via haar contact met Charles Fasquelle *La Chasse aux canards* blijkbaar bij diens uitgeverij geplaatst. Ze leverde daarnaast zelfs haar bijdrage in het tekstuele vertaalproces. Naar eigen zeggen diende haar letterlijke overzetten als basis voor Jean Raines tekst en uit haar briefwisseling met Raine blijkt bovendien dat zij ook tussen hem en Fasquelle medieerde. Dat haar rol die van geliefde en muse – traditioneel weggelegd voor de vrouw 'achter' de schrijver³⁶⁴ – ruimschoots oversteeg, is een aspect dat tot nu toe geringe aandacht kreeg in de Clausstudie.³⁶⁵ De rol van Claus' vrouwelijke entourage wordt vaak tot de bijwerkingen en randfenomenen van zijn leven en schrijverschap gerekend, als iets wat hoogstens een sappige anekdote oplevert. Jeremy Munday wees er in zijn betoog voor een meer 'micro-historical approach' in de vertaalkunde op dat net

³⁶³ Nochtans verscheen haar naam op het voorblad van de Franse *Metsiers*-vertaling als 'Elly Overziers [sic]'.

³⁶⁴ Zie Caspers, Barbara. 'Marthe Massin, femme (d')artiste'. *Textyles* 50.51 (2017): p. 65-74.

³⁶⁵ Zie Marc Reynebeau's opmerking tegen deze achtergrond: 'Zeker [Claus'] eerste vrouw, de [in 2010] gestorven actrice Elly Overzier, is in *De wolken* weinig meer dan een schim.' Reynebeau, Marc. *op. cit.*; Ook het feit dat bijvoorbeeld Jacques De Decker Jean Raine een 'pionier' noemt in de doorbraak van Claus in Parijs, en 'la belle Elly' niet die 'pioniersstatus' meegeeft, maar haar slechts vermeldt als simpele 'collaboratrice', is symptomatisch voor het onderbelichte profiel van Elly Overzier in Claus' vroegste Parijse doorbraak. Zie De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 540-541.

als vertalers, ook bijvoorbeeld vrouwen tot de vaak gemarginaliseerde groepen van traditionele (literaire) geschiedschrijving behoren,³⁶⁶ en zoals ook in volgend hoofdstuk duidelijk zal worden, zou het vanuit de dubbel gemarginaliseerde positie van een vrouwelijke vertaalster vaak heel wat daadkracht en engagement vragen om de erkenning te krijgen die men verdient. Maar ook al is Elly Overzier/Norden in de coulissen van de literatuurstudie en -geschiedenis in de eerste plaats bekend als ‘vrouw van’, toch blijkt dat Claus zijn vroegste Parijse doorbraak net in belangrijke mate te danken had aan zijn status als ‘man/geliefde van’. In Wildemeersch’ *Hugo Claus. Familiealbum* (2018) komt Overziers rol in de buitenlandse spotlights wel uitgebreider aan bod – ze zou bijvoorbeeld niet alleen Dali, maar ook Picasso, fotografen David Seymour en Robert Capa, en nog vele andere illustere persoonlijkheden gekend hebben –, en lijkt Claus daar aan het begin van zijn carrière meermaals mee van geprofiteerd te hebben in plaats van andersom – ook al verschoven de rollen later misschien enigszins.

Tot slot dient hierbij ook de toevalligheid te worden opgemerkt van de manier waarop de puzzelstukjes in deze culturele transfers vaak samenvielen en al dan niet tot min of meer geslaagde culturele uitwisselingen leidden. Claus zelf gaf een interviewer van Radio 2 West-Vlaanderen zo ooit het volgende antwoord op diens vraag naar de aard van de contacten van de schrijver met landen waar vertalingen van hem verschenen waren zoals Frankrijk, Engeland, Polen, Zweden, Amerika en Japan:

CLAUS: Dat is bijna allemaal vrij toevallig gebeurd. Ik ken bijvoorbeeld de Japanse vertaler, die heb ik maar één keer ontmoet en dat was toen hij met de Wereldtentoonstelling naar België is gekomen. Hij heeft toen bij mij aangebeld maar ik had natuurlijk van die man nooit gehoord.³⁶⁷

Door gebruik te maken van ‘omringend tekstmateriaal’, zoals wat we in navolging van Genette epiteksten noemen en door bijvoorbeeld in de Japanse vertaling ook de peritekst te betrekken, was het mogelijk om op micro-historisch niveau uit te stippelen hoe contacten en netwerken ontstonden of geactiveerd werden en hoe dat via soms complexe ontstaansprocessen tot de eerste Claus-vertalingen leidde. Ook leverde dit paratekstuele materiaal in meerdere gevallen tekstgenetisch inzichten in het eigenlijke tekstuele vertaalproces, en liet het toe hypothesen te onderbouwen over de tekstuele

³⁶⁶ Munday, Jeremy. *op. cit.*

³⁶⁷ Interview door Gerrit Vandewiele met Hugo Claus op Radio 2 West-Vlaanderen in de rubriek ‘literaire prijskamp’, 1 januari 1961. Archief Vrt. Met dank aan Wendy Lemmens voor het aanreiken van deze bron. Het is duidelijk dat Claus de feiten hier (per ongeluk) door elkaar haspelt. Komaki ontmoette Claus namelijk al in 1956, niet in 1958 naar aanleiding van de wereldtentoonstelling. Daarnaast was het Shibusawa en niet Komaki die Claus’ tekst uiteindelijk in het Japans vertaalde, ook al prijkte Komaki’s naam mee op de vroegste edities – waarvan hij evenwel uitsluitend het nawoord verzorgde (zie supra).

totstandkoming, zelfs wanneer de originele manuscripten van de vertalingen niet beschikbaar waren. Op deze manier werd de complexe meerstemmigheid van de vertalingen duidelijk evenals het soms fluïde onderscheid tussen de posities van de vertalers, bemiddelaars en auteur, die vaak verschillende rollen vervulden of elkaars rollen overnamen.

In volgende hoofdstukken zullen meerdere thema's en motieven die hier al werden aangehaald, verder worden uitgediept aan de hand van enkele exemplaire gevalstudies. Het relatieve karakter van Claus' 'succes' als auteur uit de periferie, het belang van de Franse vertalingen en Parijse publicaties als *tiers impliqué* voor de internationale verspreiding van zijn oeuvre en de sleutelrol van de vaak Belgische bemiddelaars zullen in ons (grotendeels) chronologisch betoog steeds duidelijker naar voren komen. Ook het inherent collectieve karakter van de vertaalarbeid en de veranderlijke (zelf-)positionering van zowel de auteur als de overige vertalende en bemiddelende instanties, evenals hun dynamische onderlinge verhoudingen en de impact daarvan op de tekst zullen verder onderzocht worden tegen de achtergrond van hun evoluerende carrières in binnen- en buitenland. Maar ook houden we daarbij rekening met bredere mechanismen die zich reeds manifesteerden in voorgaande gevalstudies. Zo zullen we verder ingaan op de manieren waarop vertalingen worden ingebed in het cultureel-literaire repertoire en de imagologische (en ideologische) socio-narratieve kaders uit de ontvangende cultuur en hoe daar bepaalde (al dan niet (zelf-)legitimerende) waardenoordelen aan verbonden worden. Ook zullen we onze concrete gevalstudies in perspectief blijven plaatsen ten opzichte van de verschuivende internationale polysystemische verhoudingen en de impact daarvan op vertaalstromen en concrete vertaalprocessen. Het theoretische en conceptuele kader dat daarbij verder zal worden getoetst, verfijnd en aangevuld, bouwt zodoende verder op het huidige openingshoofdstuk en neemt zich voor er retrospectief een nog verder verhelderend licht op te werpen.

INTERMEZZO 1: De parameters van een literair ‘succes’

De voortzetting van een pril ‘succes’?

*It's that yearning for imagined greatness that drives the whole literary enterprise. [...] The idea of greatness is a marketing tool*³⁶⁸

Erkenning in het buitenland: geen vanzelfsprekendheid

Voor we ons buigen over de vertaal- en vroege opvoeringsgeschiedenis van *La Fiancée du matin* (1955) – de Franse vertaling van *Een bruid in de morgen* –, zullen we in dit onderdeelje inzoomen op het exceptionele en tegelijk relatieve karakter van Claus' ‘succes’ in het Franse veld en dit binnen de hiërarchische verhoudingen van het internationale literaire systeem situeren. In vorig hoofdstuk werd al duidelijk dat succes een fenomeen is dat sterk afhankelijk is van het perspectief van waaruit het wordt belicht en geïnterpreteerd. Vanuit het oogpunt van een debuterende auteur uit een perifeer taal- en cultuurgebied was het natuurlijk al een hele verdienste om alleen al in een dominante taal als het Frans vertaald en in een literair en cultureel hypercentrum als Parijs uitgegeven te worden. Maar dat ging zoals we al zagen en nog meermaals duidelijk zal worden, helemaal niet vanzelf. Zoals Angèle Manteau in een brief uit 1957 aan Herman Teirlinck schreef was het inderdaad een zeldzaamheid³⁶⁹ voor Nederlandstalige auteurs om zoals Claus in Parijs gepubliceerd te geraken en was Claus' geluk volgens haar in belangrijke mate aan zijn langdurige aanwezigheid in de Franse

³⁶⁸ Parks, Tim. *Where I'm Reading From: The Changing World of Books*. London: Penguin Random House, 2015. p. 3-4.

³⁶⁹ Doorbreken in Parijs als Nederlandstalig schrijver was zeker niet vanzelfsprekend, zelfs al woonde men er. Claus was met name niet de eerste Nederlandstalige schrijver die in Parijs zijn geluk beproefde en weinig van zijn voorgangers waren erin geslaagd werkelijk voet aan de grond te krijgen in Parijse milieus. Zie Koffeman, Maaike et al. (red.). *op. cit.*, p. 340, 350.

hoofdstad te danken alsook aan zijn capaciteiten om zich daarenboven zonder moeite in het Frans uit te drukken:

Hugo Claus is het gelukt, na een langdurig verblijf in Parijs, zijn drie romans bij een behoorlijke uitgever geplaatst te krijgen, terwijl zijn eerste twee boeken toch niet hoger stonden dan een doorsnee Vlaamse roman van de jonge generatie. Hij had zich waarschijnlijk al lang eigen gemaakt, wat ik gisteren in *Le Monde* las: “Bien sûr, les relations culturelles ne sont à l’abri, ni de la critique, ni de l’erreur, mais justement leurs échecs ont presque toujours eu pour cause des tentatives manquées pour substituer la propagande à la présence, la démonstration à la conversation.” Na de vele “tentatives manquées” om de Vlaamse literatuur in Frankrijk enige bekendheid te geven, zou men het eens kunnen proberen met een andere methode: die van de “présence” en van de “conversation”.³⁷⁰

Die ‘methode’ van de *présence* en de *conversation* zou Claus inderdaad als geen ander weten toe te passen. Maar ook al voldeed hij aan heel wat noodzakelijke condities voor succes, toch waren er zoals we zullen zien nog heel wat andere obstakels te overbruggen.

In wat volgt zullen we ingaan op hoe Fasquelle de Franse vertalingen van Claus’ werk promootte, hoe de jonge Vlaamse auteur zowel op gebied van de promotie als receptie werd ingebed in het culturele repertoire van de doelcultuur en hoe hij ook zichzelf binnen dergelijke repertoires en daarmee verbonden waardenlogica’s positioneerde. Na dieper op deze verschillende mechanismen van de literaire praktijk te zijn ingegaan en de parameters van Claus’ ‘succes’ zodoende verder te hebben uitgestippeld, zullen we in het aansluitende hoofdstuk ingaan op de opvoering van *La Fiancée du matin*. Deze vond plaats in het prestigieuze Parijse Théâtre de l’Œuvre, enkele maanden na het groots door Fasquelle opgezette media-event dat in het onderhavige onderdeel aan bod komt en dat in zekere zin als een aankondiging voor de op stapel staande opvoering diende.

Claus ‘gemarket’ door Fasquelle: grandeur en zichtbaarheid

Meteen na *La Chasse aux canards* (1953) volgden nog meer Franse publicaties van Claus’ werk bij de Franse uitgeverij Fasquelle. Zoals de contracten van zijn bij Fasquelle gepubliceerde werken stipuleerden, had de uitgeverij een voorkeurrecht voor de drie

³⁷⁰ Manteau, Angèle geciteerd in Absillis, Kevin. *Litteraire kwaliteit uit arm Vlaanderen*. op. cit., p. 377.

volgende werken (zie supra), die inderdaad steeds kort na de Nederlandse publicatie in het Frans werden gepubliceerd. Zodoende speelde het Parijse uitgevershuis niet alleen met betrekking tot Claus' debuutroman een vroege en belangrijke voorttrekkersrol in de verspreiding van Claus' oeuvre buiten het Nederlandse taalgebied en op het internationale forum, maar ook voor zijn daaropvolgende werken.

Ook al bekleedde Claus binnen het fonds van het Franse uitgevershuis in zekere zin een *underdog*positie – wat niet verwonderlijk is voor een debuterende, vertaalde auteur uit een perifere literatuur –, toch investeerde Fasquelle kennelijk zonder veel terughoudendheid in de promotie van Claus' vertaald werk. Dit was nochtans niet vanzelfsprekend het geval voor auteurs uit een kleine literatuur zoals de Nederlandse, die vaak onopgemerkt 'verdronken'³⁷¹ in de fondsen van grote buitenlandse uitgevers. Gisèle Sapiro's opmerking dat 'il ne suffit pas qu'une œuvre soit traduite pour qu'elle soit reçue'³⁷², is in deze context erg betekenisvol. Natuurlijk is het van belang dat een werk uitgegeven wordt, wil het circuleren, maar ook wélke uitgever speelt hier een rol. In vorig hoofdstuk werd duidelijk dat Claus al snel beseftte dat Parijs daarbij primeerde over bijvoorbeeld Franstalig-Belgische uitgevers – want in België verschijnen 'revient quasiment à rester inédit'³⁷³. Aanvankelijk had hij zelfs zijn oog laten vallen op dé Parijse topuitgever bij uitstek: Gallimard. Uiteindelijk zou het iets minder vooraanstaande maar toch gekende en als kwaliteitsuitgeverij geboekstaafde Fasquelle hem zijn Parijse 'doorbraak' bezorgen, maar zelfs dan bleek een vruchtbare kritische receptie van de vertalingen niet vanzelfsprekend. Dat ook marketing en media-aandacht een centrale rol spelen in het receptieproces en een gebrek hieraan in het verleden vaak mede tot een mislukte culturele transfer van het Nederlandstalige boek naar het buitenland leidde, illustreert onder meer het recente fenomeen dat Nederlandse uitgevers tegenwoordig bij de verkoop van buitenlandse rechten steeds vaker een clausule opnemen in het contract die 'eisen betreffende de publiciteit voor het vertaalde werk' stelt.³⁷⁴

³⁷¹ Jacques De Decker hanteert deze term in een interview met Jan Deloof, wanneer hij in 1974 terugblijkt op de contemporaine receptie van de Nederlandstalige literatuur in het Frans, zie Deloof, Jan. 'Nederlandse taal- en cultuurpolitiek. Nederlandse taal en cultuur in het buitenland. Le Plat Pays'. *Ons Erfdeel* 17 (1974): p. 139-141.

³⁷² Sapiro, Gisèle. 'Préambule. Les raisons de traduire'. *op. cit.*, p. 19. Ook Maddy Buysse ziet in dat enkel het vertalen van een werk voor een kleine literatuur als de Nederlandse niet volstaat, en dat een goede promotionele omkadering van de vertaling in de broncultuur in belangrijke mate bijdraagt tot haar mogelijk succes, zie Buysse, Maddy. 'Een Nederlands boek in het buitenland. *Le livre alpha*. Version française du roman d'Ivo michiels *Het boek alfa*. Genèse, placement du livre et réactions de la critique française'. *Ons Erfdeel*, 12.1 (1968): p. 81-89.

³⁷³ Brachin, Pierre. 'Que traduit-on du néerlandais en français?'. *Septentrion* 3.3 (1974): p. 5-10.

³⁷⁴ Zie Noble, Philippe. 'Hoe komt een Nederlandstalig boek bij Franstalige lezers terecht?'. *op. cit.*, p. 162; Zie ook Sapiro, Gisèle. 'Introduction. Les obstacles économiques et culturels à la traduction'. In: Sapiro, Gisèle

Fasquelle blijkt halfweg de jaren vijftig Claus' werk al van een redelijk verstrekkende promotionele omkadering te hebben voorzien.



Figuur 16 Knipsel van advertentie waarin *L'Homme aux mains vides* (ietwat voorbarig) wordt aangeprezen als een succes. In *L'Express*, 2 augustus 1957. Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

Bovenstaande advertentie is slechts een van de vele publieke *annonces* die Fasquelle over het door haar gepubliceerde werk van de jonge Vlaming de wereld in stuurde, en getuigt ervan dat de uitgeverij deze vertalingen niet zomaar aan hun lot overliet. De promo-advertenties voor de bij Fasquelle uitgegeven werken van Claus werden met name in meerdere belangrijke Franse bladen geplaatst en namen ook meermaals de vorm aan van korte inhoudelijke besprekingen en door de uitgeverij geregelde interviews of recensies.³⁷⁵ Naar aanleiding van de Franse publicatie van zijn tweede roman, *Jours de canicule*, verwachtte Fasquelle bijvoorbeeld dat Claus naar Parijs zou komen, zo schrijft zijn vertaalster Maddy Buysse hem in een brief van achttien juni 1954 – nog voor ze de vertaling zelfs had afgerond – , want:

Il faut absolument pouvoir accrocher l'intérêt par la personnalité de l'auteur et Dieu sait qu'avec vous, ce ne serait pas difficile !³⁷⁶

(red.). *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*. Parijs: Ministère de la culture et de la communication. Secrétariat général. Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), 2012. p. 31.

³⁷⁵ Naar aanleiding van *La Chasse aux canards* verschenen dergelijke advertenties en artikeltjes onder meer in *Les Nouvelles Littéraires* (4 juni 1953), *Le Figaro Littéraire* (18 april 1953), *Air de Paris* (25 oktober 1953), en ook voor *L'Homme aux mains vides* in *L'illustration* (maart 1957), *Libération* (25 september 1957), *Les Nouvelles littéraires* (12 december 1957), om slechts enkele voorbeelden te noemen.

³⁷⁶ Brief uit de collectie van Antiquariaat De Slegte.

Het charisma en de mediagenieke persoonlijkheid van de jonge Claus waren dus ook zijn vertaalster en Franse uitgevers al opgevallen. Mocht Claus toch terughoudend zijn, verzekert Buysse bovendien dat ze hem wel zal bijstaan, ook al suggereert haar toon dat ze maar al te goed beseft dat haar hulp nergens voor nodig is:

Je vous tiendrais la main si vous avez peur.

In dergelijke promotie van Claus' werk bij de Franse uitgever werd herhaaldelijk een beroep gedaan op het symbolisch kapitaal dat de auteur in zijn eigen taalgebied genoot³⁷⁷ – en werd dat zo nodig zelfs uitvergroot –, wat onder meer blijkt uit de sterke nadruk die vanaf het begin werd gelegd op de Krynpijs die Claus in 1950 te beurt gevallen was. Deze bekroning werd zoals we zagen voor het Franse publiek stevast voorgesteld als 'le Prix Goncourt belge' – een wat overdreven vergelijking die, zoals we in het vorige hoofdstuk reeds aantoonde, voor het eerst door de Franstalige Vlaming Henri Vandeputte werd gemaakt en vlijtig werd overgenomen in de Franse promotie.

Ook het feit dat Fasquelle vanaf *Jours de Canicule* telkens een kleine oplage van vijftig genummerde bibliothele luxe-exemplaren van de vertalingen van Claus' werk liet drukken op 'vélin bouffant alfa Navarre'³⁷⁸, die voor een veelvoud van de prijs van de reguliere uitgaven werden verkocht, kadert in een poging om aan Claus als fondsauteur extra exclusiviteit en daarmee gepaard gaande 'grandeur littéraire' te verlenen.³⁷⁹ Deze 'grandeur' wordt in het literaire veld vaak vanzelfsprekend met een beperkt maar elitair publiek en de zogezegd autonome esthetische en intellectuele waarden van high-brow literatuur in verband gebracht, in tegenstelling tot markt- en publieksgerichte factoren die een mediagevoelig massapubliek aanspreken. In het geval van luxe-uitgaven zijn de verhoogde esthetische en symbolische waarden die aan een literair werk worden verleend in essentie echter niet zozeer van literair-artistieke aard, zoals Genette opmerkt, maar net even sterk door materiële en marktgerichte motieven ingegeven:

Les différences réelles [entre une édition normale et une édition de luxe, ES] ne sont donc ici que d'ordre esthétique (agrément du papier, qualité de l'impression), économique (valeur marchande d'un exemplaire), et éventuellement matériel (plus ou moins grande longévité). Mais elles servent aussi, et peut-être surtout, à motiver une différence symbolique capitale, qui tient au caractère « limité » de ces tirages. Cette limitation compense dans une certaine mesure, pour les bibliophiles, le caractère idéal et donc potentiellement illimité des œuvres littéraires, qui leur ôte presque toute valeur de possession. Limitation, autrement dit rareté,

³⁷⁷ Zie supra Heilbron, Johan & Nicky van Es. 'Fiction from the Periphery'. *op. cit.*, p. 300.

³⁷⁸ Ook Gallimard bracht van *À propos de Dédé* in 1969 26 genummerde luxe-exemplaren uit. Gedrukt op groot formaat 'vélin pur fil Lafuma-Navarre'.

³⁷⁹ Zie Heinich, Nathalie. *L'épreuve de la grandeur*. *op. cit.*

accentuée en outre par la numérotation, qui rend chaque exemplaire d'un tirage de luxe absolument unique, même s'il ne l'est que par ce mince détail.

[...]

Dans le cas de tirages de luxe, le piquant est que, pour des raisons techniques évidentes, l'indication de ces tirages est imprimée sur *tous* les exemplaires, y compris les ordinaires, qu'une telle indication (« justification du tirage ») ne concerne nullement. Mais il ne s'ensuit pas qu'elle n'intéresse pas leurs lecteurs, qui y trouvent une information bibliographique comme une autre, et peut-être l'occasion d'un regret, dont l'idée ne peut qu'augmenter le plaisir des privilégiés. Car il ne suffit pas d'être heureux, il faut encore être envié.³⁸⁰

Men speelt met zulke 'éditions de luxe' met andere woorden in op de marktvraag naar zeldzame bibliothele uitgaven die bijdragen tot voornamelijk sociaaleconomische distinctie onder het mom van intellectuele of artistieke 'grandeur'. Dat anderzijds goedkope 'éditions de poche', ondanks hun oorspronkelijke link met low-brow amusementsliteratuur,³⁸¹ ondertussen net een 'instrument de « culture »' zijn geworden, 'autrement dit de constitution, et naturellement de diffusion, d'un fonds relativement permanent d'œuvres *ipso facto* consacrées comme « classiques »',³⁸² zet extra in de verf hoe het idee van 'grandeur' in het literaire veld uiteenlopende en ambivalente invullingen genereert. Onder meer Gisèle Sapiro merkt op dat de visie op literaire grandeur sterk verschilt naar gelang de positie waar men zich binnen het literaire spectrum bevindt:

Il faut d'emblée différencier des types idéaux de « grandeur », en particulier celle qui peut être mesurée aux chiffres de vente [...] et celle qui repose sur des critères intellectuels ou esthétiques. [...] Ces logiques distinctes, du point de vue des critères de la valeur d'une œuvre (marchande vs intellectuelle), sous-tendent l'opposition entre pôle de grande production et pôle de production restreinte, théorisée par Pierre Bourdieu dans son analyse du champ éditorial.³⁸³

³⁸⁰ Genette, Gérard. *op. cit.* p. 39-40.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 22-23.

³⁸² *Ibid.*, p. 25.

³⁸³ Zie Sapiro, Gisèle. 'Préambule. Les raisons de traduire'. *op. cit.*, p. 16. Sapiro refereert in haar onderscheid tussen verschillende vormen van 'grandeur' echter niet enkel naar Bourdieu's klassieke tweedeling tussen de *pôle de grande production* en de *pôle de production restreinte* (zie Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992), maar haalt in een voetnoot terloops ook Luc Boltanski's & Laurent Thévenots werk aan: *De la justification: Les économies de la grandeur* (1991). In hun werk wordt het onderscheid tussen uiteenlopende vormen van 'grandeur' in het socio-culturele veld uitgewerkt op een manier die verder gaat dan de binaire tegenstelling van Bourdieu. We zullen hierop in wat volgt nog kort terugkomen.

Het ambivalente spel van de literaire cultuur

Sapiro's betoog wordt grotendeels gestructureerd door deze traditionele Bourdieusiaanse tweedeling tussen *pôle de grande production* en *pôle de production restreinte*. Tot deze laatste categorie rekent Sapiro onder meer de Parijse topuitgeverijen Gallimard en Le Seuil – die ze generalistische, maar prestigieuze kwaliteitsuitgeverijen noemt. Ook Fasquelle, dat meer tot de 'subtop' behoort maar niettemin van een zeker prestige geniet, kan onder deze noemer worden geplaatst. Wanneer we het uitgeversbedrijf onder de loep nemen, blijkt echter ook dat de marktlogica, zelfs aan de kant van deze 'production restreinte', een niet onbelangrijk aandeel heeft. In een kapitalistisch marktmodel zijn (Franse) kwaliteitsuitgeverijen niet enkel instituties van artistieke consecratie, maar per definitie ook bedrijven die financieel overeind en rendabel moeten blijven:

Reste que l'éditeur doit calculer le seuil de rentabilité, lequel n'est pas toujours atteint, ce qui signifie qu'il perdra de l'argent. Même si elle ne place pas le rendement économique en tête de ses objectifs, une maison d'édition reste une entreprise qui doit couvrir ses frais et rémunérer son personnel.³⁸⁴

Zoals aangegeven vormt het gebruik van advertenties een indicatie dat kwaliteitsuitgeverij Fasquelle inderdaad inzette op marktgerichte verkoopstrategieën. Daarnaast werden Claus' boeken in reguliere uitgave ook voorzien van de nodige 'blurb' – een bij uitstek marktgerichte vorm van editoriale perittekst.³⁸⁵ Blurb wordt in het literair lexicon, in navolging van Genette, met name omschreven als een vorm van perittekst die een 'verkoopbevorderend' effect nastreeft:

Geprobeerd wordt om de nieuwsgierigheid en de leeslust van de potentiële koper te prikkelen met lovende citaten uit de literaire kritiek of door te wijzen op aantrekkelijke aspecten van het boek.³⁸⁶

In deze context maakte Fasquelle met name systematisch gebruik van 'bandes de lancement' of 'bandes de nouveauté'³⁸⁷, ook wel gekend als 'bandeaux' of in het

³⁸⁴ Sapiro, Gisèle. 'Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France'. In: Sapiro, Gisèle (red.). *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*. Parijs: Ministère de la culture et de la communication. Secrétariat général. Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), 2012. p. 214.

³⁸⁵ Zie Genette, Gérard. *op. cit.*, p. 30.

³⁸⁶ 'Blurb'. In: Van Bork, Gerrit Jan; Delabastita, Dirk; Van Gorp, Hendrik; Verkruijsse, Piet J. & George J. Vis (red.). *Algemeen letterkundig lexicon. Digitale bibliotheek voor Nederlandse letteren* (2012-...), online publicatie. https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00750.php (Laatst geraadpleegd op 25 oktober 2018).

Nederlands 'buikbandjes'³⁸⁸ om Claus' boeken op de markt te brengen. Deze *bandeaux* kunnen tot de blurb worden gerekend en zijn een typisch fenomeen uit de Franse boekindustrie dat tot op de dag van vandaag nog veelvuldig wordt ingezet – en zeker ook door kwaliteitsuitgevers – in het Franse uitgeversbedrijf.³⁸⁹ Dikwijls verwijst een dergelijke smalle band die in de breedte om het boek wordt aangebracht naar een literaire prijs die de auteur van het boek in de wacht heeft gesleept, maar eveneens wordt op de *bandeau* vaak een kort aanprijzend of nieuwsgierigheidsprikkelend tekstje vermeld of wordt gewoon de naam van de (reeds bekende en goed verkopende) auteur in grote letters herhaald.³⁹⁰ Heel herkenbaar is bijvoorbeeld de doorgaans rode band met de tekst 'Prix Goncourt [jaartal]'. Aangezien Claus' naam bij zijn Franse debuut in de jaren vijftig zelf nog geen referentiepunt was, speelde uitgeverij Fasquelle in zijn geval voornamelijk in op door Claus gewonnen literaire prijzen. Zowel rond de roman *La Chasse aux canards* (1953) als rond het toneelstuk *Andréa, ou la Fiancée du matin* (1956) verscheen bijvoorbeeld een *bandeau* die verwees naar de gewonnen prijs in kwestie. Bij *La Chasse aux canards* stond er het volgende op het promotionele buikbandje te lezen:

Vient de paraître : le plus grand prix littéraire belge est attribué à ce romancier de vingt ans.

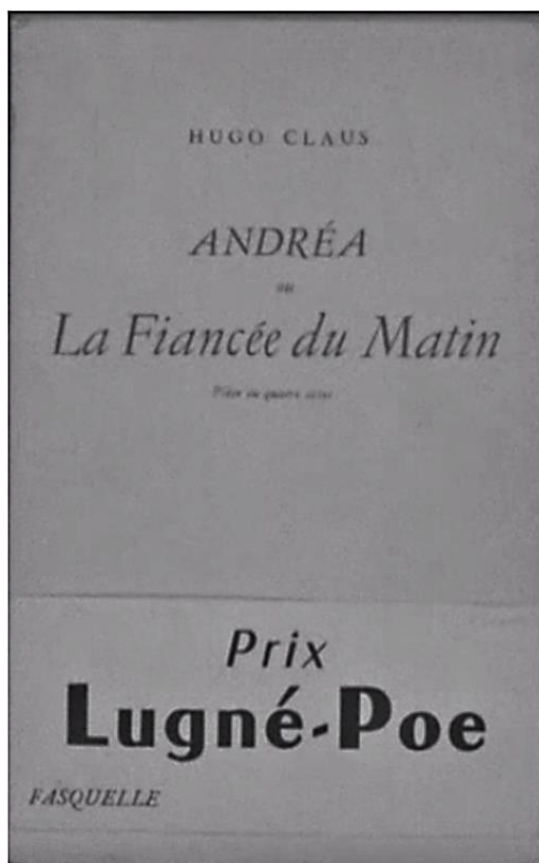
Bij de eerste uitgave van *La Fiancée du matin* zag het er (in zwart-wit) zo uit:

³⁸⁷ Zie Genette, Gérard. *op. cit.*, p. 32.

³⁸⁸ Als tweede betekenis na 'om de buik gedragen band', definieert Van Dale 'buikband' als 'wikkel om een boek'.

³⁸⁹ Ook in het Nederlandse boekwezen zijn dit soort buikbandjes niet geheel onbekend, maar toch veel minder veelgebruikt dan in het Franse veld.

³⁹⁰ Zie o.m. Aissaoui, Mohammed & Françoise Dargent. 'Le bandeau, meilleur ami du livre ?'. *Le Figaro*, 21 januari 2010, online publicatie. <http://www.lefigaro.fr/livres/2010/01/21/03005-20100121ARTFIG00503-le-bandeau-meilleur-ami-du-livre-.php> (Laatst geraadpleegd op 19 oktober 2018).



Figuur 17 De 1956-uitgave van *Andréa, ou La Fiancée du Matin* met 'bandeau publicitaire' die de Prix Lugné-Poë vermeldt. Stil uit een zwart-wit reportage van Jean Antoine over Claus die in 1967 op de RTB verscheen onder de titel 'La rage d'écrire'.

Door in haar marketing te verwijzen naar literaire bekroningen die de auteur in kwestie had ontvangen – in tegenstelling tot bijvoorbeeld het waarderegime van de 'valeur marchande' waarbij het aantal verkochte exemplaren wordt vermeld of andere indicaties van puur economisch succes of publieksucces worden aangehaald³⁹¹ –, legde Fasquelle in haar hoedanigheid van kwaliteitsuitgeverij duidelijk de nadruk op het symbolisch kapitaal van de auteur en de esthetisch-intellectuele waarde van het werk. Er kon in Claus' geval bovendien niet bepaald met hoge verkoopcijfers worden uitgekapt (zie *infra*).

Onder het mom van culturele en intellectuele verrijking, literaire kwaliteit en esthetische merites zette Fasquelle 'the idea of [literary] greatness' dus in als een 'marketing tool'.³⁹² Dit maakt niet alleen deel uit van een noodzakelijk legitimatieproces van de nog onbekende, debuterende en bovendien buitenlandse auteur in het Franse taalgebied, maar behoort eveneens tot de zelflegitimering van de literaire

³⁹¹ Zie supra: Sapiro, Gisèle. 'Préambule. Les raisons de traduire'. *op. cit.*, p. 16 ; Boltanski, Luc & Laurent Thévenot. *op. cit.*

³⁹² Parks, Tim. *Where I'm Reading From*. *op. cit.* p. 3-4.

kwaliteitsuitgever die zich profileert als uitsluitend geïnteresseerd in literatuur met een grote 'L' en die de auteurs in haar fonds dus ook in die hoedanigheid voorstelt. Deze ambigue relatie tegenover de economische marktprincipes waartegen de actoren in de 'pôle de la production restreinte' zich afzetten, maar waarin ze zich – onder meer door het streven naar zichtbaarheid in de journalistieke mediacultuur³⁹³ – tegelijk onvermijdelijk inschrijven, is zoals Gillis Dorleijn aanhaalt typerend voor de literaire markt sinds de ontwikkeling van een media- en massacultuur in de negentiende eeuw. Hij merkt daarbij op dat samen met het ontstaan van deze nieuwe cultuurvorm, ook een discours ontstond

over deze cultuur dat tot de dag van vandaag opgeld doet en waarvan op den duur het onderscheid 'pure literatuur' tegenover 'onzuivere literatuur' deel uitmaakt. De paradox is dat de pure, 'autonome' literatuur en de houding van de belangeloze auteur juist opkomen als er een breder publiek verschijnt, samen met een effectief, commercieel publicatiesysteem dat zich daarop richt. Literatuur voor de markt is daarmee zowel een van de repoussoirs als het fundament voor de literatuur. Dan ontstaan er allerlei institutionele differentiaties en distinctieprocessen, en doemen er allerlei specifieke subvelden, netwerken en specifieke groepen op (bijvoorbeeld een groep dichters rond een tijdschrift) die zich van tendensen uit de bredere mediacultuur afwenden. Tegelijkertijd zijn zij, ook in dat afwendings- of distinctieproces, onderdeel van die ruimere mediacultuur. Anders gezegd, er ontstond in de tweede helft van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw een nieuw soort publieke ruimte, of publieke sfeer, onder andere door de ontwikkeling van een journalistieke cultuur. En die publieke sfeer vormde een eigen mediagedreven conceptuele en cognitieve wereld waar meningen circuleerden, waar men zich kon tonen, waar de massamedia het geluid vele malen versterkt in bepaalde frames ging zetten, waar het spel van cultureel onderhandelen tot grotere hoogte werd opgevoerd. Literaire cultuur maakt onderdeel uit van dat spel, ook als zij zich ertegen afzet, want dat hoort bij het spel.³⁹⁴

De *bandeaux* kunnen, net zoals de in vorig hoofdstuk aangehaalde *prière d'insérer*-flyertjes – eveneens een typisch Frans editoriaal fenomeen – tot de meest preciaire vormen van marktgerichte editoriale perittekst worden gerekend.³⁹⁵ Hierdoor zijn ze vaak moeilijk terug te vinden en dus bijna onmogelijk systematisch te onderzoeken.³⁹⁶

³⁹³ Zie infra Heinich, Nathalie. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Parijs: Gallimard, 2012. p. 158.

³⁹⁴ Dorleijn, Gillis. 'Het einde van de literatuur? Over de bestudering van literaire cultuur en haar belang.' *Nederlandse Letterkunde* 19.2 (2014): p. 139.

³⁹⁵ Zie Genette, Gérard. *op. cit.*, p. 111.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 119.

Het precaire statuut van deze marktgerichte peritekst lijkt ons een veelzeggend gegeven tegen de achtergrond van de ambivalente verhouding tussen marktlogica en artistieke waarde binnen het literaire veld. Wanneer Genette in zijn omschrijving van de editoriale peritekst meerdere duidelijk marktgerichte en praktische aspecten van de peritekst aanhaalt, wijst hij er tegelijkertijd echter op dat sommige boekcovers *a contrario* net uitermate sober kunnen zijn. Ze bevatten dan helemaal geen blurb of andere informatie dan de titel, uitgeverij en auteursnaam – waaruit Genette concludeert: ‘cette discrétion est évidemment un signe extérieur de noblesse’.³⁹⁷ Dat de Franse literatuurwetenschapper soberheid en de afwezigheid van openlijke promotie- en marktgerichte aspecten met noblesse en discretie in verband brengt, kadert opnieuw in de logica waarbij literaire cultuur zich ostentatief afzet tegen de marktprincipes van de massa- en mediacultuur. Prestigieuze literaire uitgeverijen zoals onder meer Gallimard, Minuit of in dit geval Fasquelle kiezen er over het algemeen voor om de uiterlijke verschijningsvorm van hun boeken sober, stijlvol en elegant te houden in plaats van de kافت er te doen uitzien als een reclameposter. De uitgaven van alle Clausvertalingen bij Fasquelle – van *La Chasse aux canards* tot *L’Homme aux mains vides* – zijn bijvoorbeeld sober vormgegeven en alleen de achterflap van *La Chasse aux canards* bevat een bescheiden vorm van marketing-gerichte blurb waarbij lovende (in het Frans vertaalde) quotes uit de Nederlandstalige pers in een simpel zwart lettertype worden weergegeven. De *prière d’insérer* en de *bandeau* helpen echter om ook deze sobere en daarom stijlvol geachte boekuitgaven op de markt te zetten, maar zijn dankzij hun precaire karakter gemakkelijk verwijderbaar en worden doorgaans niet bewaard. Op die manier is elk teken van directe marktgerichte logica slechts een zeer tijdelijke ‘smet’ op het verder elegant uitgegeven boek – wat prima lijkt te stroken met de uitgeefstrategieën van zogenaamde kwaliteitsuitgevers.

Een gedeeld cultureel repertoire: productie, promotie en receptie

De ambivalente, vaak tegenstrijdige waarderegimes van de literaire (markt)cultuur zijn niet alleen bepalend voor de strategieën van de literaire uitgevers, maar zijn tevens te onderscheiden in de tekstuele en paratekstuele vertaalstrategieën en het evaluerende en (zelf)legitimerende discours van onder meer de leesverslagen, de kritische receptie en de zelfpositionering van de vertaler(s) en vertaalde auteur. Tegen deze achtergrond kan het *repertoire*-begrip van Even-Zohar³⁹⁸ dat Els Andringa³⁹⁹ uitwerkte en onderverdeelde

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 31.

³⁹⁸ Even-Zohar, Itamar. ‘The Making of Culture Repertoire’. *op. cit.*

³⁹⁹ Andringa, Els. *op. cit.*

in meerdere componenten, een verduidelijkend licht werpen op de manier waarop waarderings-, (zelf)legitimatie- en evaluatiemechanismen binnen verschillende subsystemen van het literaire systeem in hun werk gaan. In hun themanummer 'Het buitenland bekeken' van *Nederlandse Letterkunde*, bouwden de redacteurs verder op onder meer Andringa's artikel en leggen ze de link met Even-Zohar en Bourdieu in hun beeld van het literaire en bredere cultureel-maatschappelijke systeem als volgt:

De (sub)systemen worden gevormd door groepen actoren die zich kenmerken door het gebruik van een gedeeld repertoire dat de processen van productie, receptie en communicatie reguleert. Even-Zohar postuleert hiërarchische relaties tussen en binnen de subsystemen en gaat ervan uit dat voortdurende competitie leidt tot positiewisselingen in de hiërarchische structuur. In de aanname van het competitieve element komt Even-Zohars denken in de richting van Bourdieu, omdat het ook hier gaat om sociale factoren als het streven naar erkenning, economisch en intellectueel succes, aanzien, invloed, of, prominent aanwezig bij Even-Zohar, culturele groepsidentiteit.⁴⁰⁰

Het in dit geval literaire subsysteem van de kleinschalige, hoogkwalitatieve literatuur kenmerkt zich door hiërarchische distinctie- en differentiatiemechanismen op gebied van literaire productie, receptie en communicatie (waaronder promotie): het zet zich openlijk af tegen de puur markt- en mediagerichte massacultuur, maar onderhoudt er tegelijkertijd een ambivalente relatie mee, aangezien Franse uitgeverijen zoals Fasquelle die tot de pool van de 'kleinschalige' kwaliteitsproductie behoren (zonder daarom niche-uitgeverijen te zijn) tegelijkertijd ontegensprekelijk deel uitmaken van de literaire markt. Concreet wil dit ook onder meer zeggen dat een kwaliteitsuitgeverij, wanneer zij externe *lecteurs* om leesverslagen vraagt, die *lecteurs* een bepaalde culturele klasse (lees: elite) vertegenwoordigen en dat ze op hun beurt (al dan niet bewust) weten welke waardecategorieën en evaluatiemechanismen van hen worden verwacht in hun beoordelingen. Zoals hierboven ook met betrekking tot de uitgevers werd aangehaald, gaat het waardeoordeel ten aanzien van de beoordeelde auteur op die manier ook steeds gepaard met een vorm van zelfpositionering en zelflegitimatie – waarbij de legitimerende instantie (hier dus de professionele lezer) duidelijk maakt de regels van het spel te beheersen. Wanneer een professionele lezer voor een kwaliteitsuitgeverij bijvoorbeeld een verslag opstelt waarin de nadruk overwegend op de mogelijkheid tot hoge verkoopcijfers en het bereiken van een massapubliek ligt, zou hij de regels van het spel van dit subsysteem ondergraven en zodoende zijn eigen legitimititeit als kritische instantie doen wankelen. Definieert hij het literaire werk echter in de eerste plaats in functie van zijn literaire merites en de mogelijke kwaliteiten ervan om het tot een

⁴⁰⁰ Andringa, Els et al. *op. cit.*, p. 203.

klassieker te schoppen – zonder daarom het potentiële kritische en verkoopsucces te negeren –, zal hij wel voldoen aan de verwachtingspatronen eigen aan het literaire subveld van de kleinschalige productie. Wanneer dit soort mechanismen heel bewust en doelgericht worden aangewend is er bovendien sprake van ‘strategisch repertoire’:

Wanneer deelnemers aan een circuit heel bewust, dat wil zeggen ‘strategisch’ elementen uit een repertoire inzetten of zelfs creëren om zich zelf te profileren, spreken wij van strategisch repertoire. Niet zelden positioneren critici of uitgevers zich in het omringende literaire veld door bijvoorbeeld bepaalde literaire waarden uit te dragen of door zich op bepaalde werken als normatief referentiekader te beroepen.⁴⁰¹

De volgende uitspraak uit het reeds in vorig hoofdstuk besproken leesverslag van *La Chasse aux canards* valt tegen de achtergrond van het (strategisch) repertoire-begrip te kaderen in de beoordelings- en waarderingsstrategieën die typisch zijn voor het veld van de kwalitatieve, kleinschalige, highbrow literatuur. Succes bij een groot publiek kan met name wel mogelijk zijn, maar is geen hoofdvereiste – vooral de literaire kritiek en de elite zullen het boek volgens het leesverslag alvast weten te smaken:

[Le roman] me paraît d’une réelle valeur littéraire et appelé au succès, sinon auprès d’un grand public, du moins auprès de la critique et d’une assez large élite. L’Auteur pourrait d’ailleurs s’imposer peu à peu, si cette œuvre n’est pas unique (ce qui serait à voir).⁴⁰²

In hetzelfde leesverslag wordt Claus zoals we in vorig hoofdstuk zagen ook vergeleken met niemand minder dan Samuel Beckett en meer bepaald met diens roman *Molloy* (1951) die enkele jaren voordien ‘a[vait] obtenu la meilleure critique de toute la presse’ – ook al was dat evenmin een typische ‘publieksroman’. Opnieuw onderstreept het leesverslag op deze wijze tegelijk de literaire waarde en het mogelijke kritische succes van de roman. De vergelijking met een reeds gecanoniseerd auteur, impliceert bovendien succes op lange termijn – een vorm van erkenning waarop volgens Sapiro kwaliteitsuitgevers vooral inzetten.⁴⁰³ De schrijver van het leesverslag bestempelt Claus’ roman, net als die van Beckett namelijk als

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 205. Zie ook T’Sjoen, Yves. ‘Poetry Translations as Legitimation and Recuperation Strategies for Poets: ‘Rewritings’ of Poems by the Flemish Writers Hugo Claus and Herman de Coninck: A Terminological Problem’. *Dutch Crossing* 41.1 (2017);, p. 76.

⁴⁰² Fragment uit een anoniem en ongedateerd leesverslag van *La Chasse aux canards*, bewaard in de IMEC-archieven, fonds Grasset-Fasquelle.

⁴⁰³ Sapiro, Gisèle. ‘Gérer la diversité’. *op. cit.*, p. 214-215.

très moderne, tant par la technique que par la conception psycho-pathologique, et les graves et dangereux problèmes qui y sont devinés, par une certaine obscurité aussi qui ne révèle la vérité qu'au lecteur attentif et « acquis », en « sympathie ».

De nadruk ligt hier met andere woorden vooral op het idee dat Claus een toegewijd en elitair lezerspubliek zou kunnen aanspreken, dat op zoek is naar high-browliteratuur met grote literaire waarde die duidelijk onderscheiden wordt van literatuur voor 'het grote publiek'.⁴⁰⁴

Het diepgewortelde idee dat literaire 'grandeur' hand in hand gaat met erkenning door een klein, intellectueel maar standvastig publiek, in tegenstelling tot de (zeer) tijdelijke massa-aandacht voor bestsellers – komt uitgebreid aan bod in Nathalie Heinichs studie *L'épreuve de la grandeur : prix littéraires et reconnaissance* (1999). Hierin neemt ze de paradoxale eigenschappen van literaire erkenning binnen het (voornamelijk Franse) literaire veld onder de loep.⁴⁰⁵ De lucratieve positie van een schrijver die bekend is bij het grote publiek, die door iedereen gelezen en vooral goed verkocht wordt, levert volgens haar vaak net minachting en een omgekeerd evenredig kwaliteitsoordeel op binnen de hoogste regionen van de literaire wereld. Volgens het stramien van 'the four circles of recognition' dat Heinich overneemt van de Britse kunsthistoricus Alan Bowness,⁴⁰⁶ is de goedkeuring van de exclusieve 'premier cercle des pairs' de belangrijkste en hoogst aangeschreven bevestiging van literaire grootsheid; '[c]es pairs ; hiérarchisés en raison inverse de leur taille, ils sont d'autant plus aptes à consacrer les grands auteurs qu'ils sont moins nombreux et plus proches des producteurs que des consommateurs'. Tot de tweede en derde cirkel behoren respectievelijk de literatuurspecialisten en –kenners, en de uitgevers, critici en jury's van literaire prijzen. Pas daarna volgt '[le] "grand public", [dont la] puissance de consécration est avant tout commerciale'.⁴⁰⁷

Het leesverslag hanteert dan wel een discours van autonomistische en elitaire literatuuropvattingen door Claus' werk binnen het smaakpatroon van de literaire elite te plaatsen en de kans op groot publiekssucces duidelijk niet als prioriteit aan te stippen, toch blijft het duidelijk van belang dat er een voldoende brede afzetmarkt is. Zoals het eerste hierboven aangehaalde citaat uit dit leesverslag illustreert, toonde de verslagschrijver zich er van bewust dat de uitgever – hoe prestigieus die ook is of wil overkomen – natuurlijk toch ook hoopt op een aanzienlijk publiek ('une assez large

⁴⁰⁴ Bij wijze van vergelijking heeft ook Johan De Roey het met betrekking tot het originele *De Metsiers* over 'geen boek voor onbekwame lezers'. Zie De Roey, Johan. *op. cit.*, p. 43.

⁴⁰⁵ Heinich, Nathalie. *L'épreuve de la grandeur. op. cit.*, p. 262.

⁴⁰⁶ Bowness, Alan. *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*. Londen: Thames and Hudson, 1989 geciteerd in Heinich, Nathalie. *L'épreuve de la grandeur. op. cit.*, p. 262.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

élite') en op kritische persaandacht. Ook al enten de leden van de 2^{de} en 3^{de} 'circle of recognition' met andere woorden hun discours op dat van de zogenaamde literaire elite 'des pairs', toch beoordelen ze zichtbaarheid en media-aandacht in gepaste kwaliteitsbladen of op culturele radio- en televisieprogramma's doorgaans als iets positiefs, terwijl dat soort 'capital de la visibilité' volgens Heinich in de 'premier cercle des pairs' net geldt als 'une anti-valeur, une valeur négative, qui stigmatise plutôt qu'elle ne grandit celui à qui elle est affectée'⁴⁰⁸. Zoals Dorleijn terecht opmerkt, is ook dat zich afwenden van de ruimere mediacultuur echter inherent onderdeel van diezelfde mediacultuur waarvan zogenaamd afstand wordt genomen. Want ook dat afwendingsproces behoort tot het ontwikkelen en handhaven van een zekere reputatie en imago tegenover de buitenwereld die men zo ostentatief de rug toekent; het maakt deel uit van de regels van het spel.⁴⁰⁹

Naast de vergelijking met Beckett riep *La Chasse aux canards* ook een ander, meer voor de hand liggend en vaker terugkerend literair verwantschap op dat reeds in vorig hoofdstuk aan bod kwam; namelijk de connectie met Amerikaanse voorbeelden en in het bijzonder met William Faulkners werk. Niet alleen werd Claus net als in de Nederlandse ontvangst van *De Metsiers* ook in de Franse pers wel vaker, naar aanleiding van en terugblikkend op *La Chasse aux canards*, expliciet met Faulkner vergeleken,⁴¹⁰ eerder had ook Henri Philippon in zijn leesverslag over *La Chasse aux canards* de link gelegd met 'certains romans américains' en in het bijzonder met Faulkners roman *Tandis que j'agonise* (1934, *As I Lay Dying*, 1930). Philippon ziet die gelijkenis met de Amerikaanse auteur als een positieve eigenschap, zowel vormelijk als inhoudelijk en suggereert dat de thematiek van Claus' boek zich ideaal leende voor het op Amerikaanse voorbeelden gebaseerde gebruik van wisselende focalisatie en 'monologues intérieurs'. De Franse vergelijkingen met Faulkner of 'les Américains' tout court, plaatsen Claus meestal in een goed daglicht door hem aan reeds alom bekende en tot het Franse

⁴⁰⁸ Heinich, Nathalie. *De la visibilité. op. cit.*, p. 158.

⁴⁰⁹ Dorleijn, Gillis. 'Het einde van de literatuur?'. *op. cit.*, p. 139. Zie ook English, James. *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Harvard: HUP, 2005. p. 222-223. geciteerd in Absillis, Kevin. 'De functie van (mis)prijzen'. *Nieuw Zuid* 32 (2008), online publicatie. <https://bierkaai.wordpress.com/2010/07/29/de-functie-van-misprijzen-waarom-literaire-bekroningen-ongerijmd-zijn/> (Laatst geraadpleegd op 18 april 2018).

⁴¹⁰ In een recensie in *Le Monde* werd de link met o.m. Amerikaanse auteurs gelegd zie Coiplet, Robert. *op. cit.* In onder meer *France Soir* heeft men het over 'le Faulkner belge' (30 maart 1955) en in *L'information* over 'le Faulkner flamand' (30 maart 1955). Deze laatste twee artikels verschenen in de nasleep van een mediastunt van Fasquelle waarbij Claus' nieuwe roman *Jours de Canicule* werd voorgesteld en waarbij het niet onwaarschijnlijk is dat Claus en/of het reclame-agentschap dat werkte in opdracht van Fasquelle – mogelijk mede geïnspireerd door het veel vroegere leesverslag van Philippon uit omstreeks 1951 – de vergelijking met Faulkner hebben opgeroepen, wat daarop werd overgenomen in de pers (cf. infra).

repertoire behorende literaire grootheden te linken. Gezien de lovende ontvangst van Faulkners werk in het Franse veld⁴¹¹ kon de nog onbekende Vlaamse auteur in een herkenbaar kader worden ingebed, waaraan meteen een (overwegend) positief waardeoordeel te koppelen was. De Faulkner-referentie had op die manier zowel een oriënterende als legitimerende en consacrerende functie in de Franse Clausreceptie. Nochtans merkten net als bij de ontvangst van het originele boek natuurlijk ook niet alle Franse recensenten expliciet het verwantschap met Faulkner op⁴¹² en werden de gelijkenissen tussen Claus' debuut en ook andere Amerikaanse schrijvers ook niet altijd unaniem lovend onthaald, zoals uit dit persartikel blijkt:

M. Claus a usé d'un procédé qui lui a valu d'être flatteusement comparé aux auteurs américains; il aurait pu s'en passer. Il expose l'action dans une suite de monologues, chaque personnage ne la comprenant, à mesure qu'elle avance, que d'après ce qu'il sait. Dans un long volume ce serait insupportable; sur cent cinquante pages, l'angoisse en devient forte.

[...]

La Chasse aux canards méritait d'être écrite autrement que sur le « rythme américain ». ⁴¹³

De vergelijking met de Amerikaanse traditie moet in elk geval een redelijk duidelijk referentie- en beoordelingskader hebben opgeroepen voor een geletterd Frans publiek en behoorde dus tot een 'gedeeld repertoire dat de processen van productie, receptie en communicatie reguleert'⁴¹⁴, ook al werd de vergelijking daarom dus niet altijd vanzelfsprekend als louter positief of legitimerend ervaren en kon die met andere woorden tot uiteenlopende waardeoordelen leiden. In tegenstelling tot Claus' eigen taalgebied, werd in de Franse receptie echter niet op plagiaat gezinspeeld.⁴¹⁵ Door de gecanoniseerde status van de Franse vertalingen van Faulkners werk binnen het Franse

⁴¹¹ Sapiro, Gisèle. 'Faulkner in France'. *op. cit.* Zie ook Absillis, Kevin. *Littéraire kwaliteit uit arm Vlaanderen. op. cit.*, p. 93-94.

⁴¹² Denk bijvoorbeeld aan het leesverslag dat Claus met Beckett vergelijkt of aan de recensie die in *Les Nouvelles Littéraires* verscheen en die Claus' roman beschreef als 'un roman qui ne ressemble à aucun autre'. Geciteerd naar De Roey, Johan. *op. cit.* p. 47. Ook in de Nederlandstalige receptie werd de link met Faulkner niet altijd gelegd. Zie vorig hoofdstuk.

⁴¹³ Coiplet, Robert. *op. cit.*

⁴¹⁴ Zie supra, Andringa, Els et al. *op. cit.*, p. 203.

⁴¹⁵ Bij wijze van vergelijking werd ook in de Amerikaanse recensies naar aanleiding van de publicatie van *The Duck Hunt* (1955) trouwens enerzijds aangehaald dat de auteur 'would feel quite at home on Tobacco Road', en dat de gelijkenissen met Amerikaanse voorbeelden als Erskine Caldwell dus voor het rapen lagen, maar toch werd dit net als in de Franse receptie evenmin als plagiaat geïdentificeerd. In tegenstelling; er werd net beweerd dat Claus een 'authentic find' was. Zie respectievelijk J.S. 'Belgian Crackers'. *Saturday Review of Literature*, 5 februari 1955; Keen, Frances. 'The Tragedy of Ana'. *Times Book Review*, 9 januari 1955.

literaire pantheon zelf, was het verwantschap van Claus' roman met 'les auteurs américains' voor de Franse kritiek en voor een belangrijk deel van het meer belezen Franse publiek ongetwijfeld zo duidelijk dat je er niet omheen kon en werd het daarom eerder als een bewuste intertekstuele verwijzing of invloed gezien dan als een stiekeme of illegitieme toe-eigening. Ook al was de Nederlandstalige kritiek niet geheel eenzijdig wat betreft de plagiaat-piste en werd Claus' werk ook daar soms net als een welkome aan de Amerikaanse literatuur ontleende vormvernieuwing gezien, toch hadden meerdere Nederlandstalige recensenten en literatoren de gelijkenis met Faulkner daarentegen in een minder positief daglicht gepresenteerd als een verdoken vorm van plagiaat of een te sterke beïnvloeding op een jonge schrijver die nog geen voldoende persoonlijke stijl had ontwikkeld.⁴¹⁶

De uiteenlopende vertaal- en publicatiegeschiedenis van Faulkners oeuvre in het Franstalige en Nederlandstalige veld heeft ongetwijfeld een invloed gehad op deze verschillende kritische reacties, namelijk op de manier waarop de verwijzing naar Faulkner in de uiteenlopende repertoires binnen de verschillende nationale en regionale subvelden of taalgebieden van het literaire polysysteem anders moet hebben gefunctioneerd. Zoals Dorleijn met name opmerkt '[behoudt] ondanks de toenemende globalisering [...] elke nationale markt voor een deel zijn eigen dynamiek'.⁴¹⁷ *As I lay Dying* werd zo bijvoorbeeld al in 1934 in het Frans vertaald en *The Sound and the Fury* (1929) in 1938 als *Le Bruit et la Fureur*, terwijl men tot respectievelijk 1985 en 1965 op een Nederlandse vertaling van deze romans moest wachten. Nochtans '[bleek] het met de parate kennis van William Faulkner in de Lage Landen anno 1951 [...] best [...] mee te vallen'.⁴¹⁸ Ondanks het feit dat slechts weinig van Faulkners werk in het Nederlands vertaald was toen Claus *De Metsiers* uitbracht,⁴¹⁹ toch kon Faulkners onvertaald werk natuurlijk ook in Vlaanderen en Nederland circuleren in het Engelse origineel en in de Franse vertaling – want een werk geschreven in een dominante taal hoeft niet vertaald te zijn alvorens het ook buiten zijn taalgebied kan circuleren en functioneren. Het is bijgevolg niet uitgesloten dat Claus niet (alleen) rechtstreeks via het Engels maar ook

⁴¹⁶ Zie vorig hoofdstuk. Met name Lampo schreef dat 'de schaduw van Faulkner [...] te nadrukkelijk over het ganse opzet [viel]' en voegde daaraan toe dat 'Claus kan schrijven, maar men weet vooralsnog niet precies wát hij van zichzelf en wát hij van anderen heeft'. Geciteerd in Janssens, Marcel. 'Hugo Claus en William Faulkner'. *op. cit.*, p. 156-157.

⁴¹⁷ Dorleijn, Gillis. 'Het einde van de literatuur?' *op. cit.*, p. 133; zie ook onder meer Sapiro, Gisèle. 'Préambule. Les raisons de traduire'. *op. cit.*, p. 17.

⁴¹⁸ Absillis, Kevin. *Literaire kwaliteit uit arm Vlaanderen*. *op. cit.*, p. 335.

⁴¹⁹ De eerste Nederlandse vertalingen van Faulkners werk verschenen in 1938, namelijk die van *Light In August* en *Sartoris* (zie vorig hoofdstuk).

via het Frans met Faulkner in aanraking zou zijn gekomen.⁴²⁰ Door de beperkte en late vertalingen zal Faulkner in het Nederlandse taalgebied aanvankelijk dus waarschijnlijk vooral onder een intellectuele, meertalige literaire elite naambekendheid hebben genoten.⁴²¹

Ook in Frankrijk gold Faulkner zeker niet als een mainstream auteur en kende hij een eerder intellectueel, elitair publiek, maar toch was zijn positie binnen het Franse veld en vanuit een Frans perspectief enigszins anders. De Franse vertalingen waren essentieel voor de internationale erkenning van Faulkner. Zoals Sapiro overtuigend beargumenteert werd Faulkner dankzij de Franse vertalingen met name al vanaf de jaren dertig als een auteur uit de toen nog eerder perifere Amerikaanse literatuur geïntroduceerd in het literaire hypercentrum van Parijs.⁴²² Dit was een eer die de Franse dominante cultuur niet aan iedereen te beurt liet vallen en niemand minder dan André Malraux en Valéry Larbaud hadden de Franse publicaties van Faulkner voorzien van voorwoorden, terwijl onder meer Jean-Paul Sartre de Amerikaanse auteur had gerecenseerd.⁴²³ In zekere zin was Claus – hetzij op een bescheidener manier en enkele decennia later – een soortgelijke eer te beurt gevallen, en kan de verwijzing naar Faulkner ook tegen die achtergrond betekenis krijgen binnen het Franse veld. Net als Faulkner ging het om de ontdekking van jong literair talent uit de periferie en het thematische en vormelijke verwantschap maakte de link alleen maar sterker.

Claus was met name net als Faulkner een auteur die de setting en thematieken van het rurale streekromangenre combineerde met vernieuwende, modernistische vormelementen. Zoals Absillis beargumenteert was Faulkner in Frankrijk geïntroduceerd als een 'universele streekromanschrijver' en kwam al in Valéry Larbauds voorwoord bij *Tandis que j'agonise* de spanning tussen het regionale karakter en tegelijk de veel universele esthetische draagkracht van de roman aan bod.⁴²⁴ Een dergelijke visie vanuit het centrum op auteurs uit de periferie waarin ze noodzakelijkerwijs binnen het kader van hun afkomst worden geplaatst, zelfs wanneer

⁴²⁰ Zie ook Absillis, Kevin. *Litteraire kwaliteit uit arm Vlaanderen. op. cit.*, p. 94. Absillis suggereert dat het zelfs niet onwaarschijnlijk is dat Claus via Henri Van deputte met Faulkner in aanraking is gekomen, aangezien deze laatste zeker op de hoogte was van de Amerikaanse literatuur en die mogelijk in Franse vertaling in zijn boekhandeltje heeft aangeboden.

⁴²¹ Spies, Jan-Jaap. *op. cit.* Spies verwijst naar onderzoek van Irene Visser (1997) omtrent de receptie van Faulkner in Nederland, waaruit blijkt dat Faulkner in Nederland vooral door een linkse intellectuele elite werd gemaakt. Vlaanderen blijft in die receptiestudie buiten spel. Niettemin bewijst ook Absillis dat in de Vlaamse literaire wereld de referentie naar Faulkner niet uit de lucht kwam vallen. Zie Absillis, Kevin. *Litteraire kwaliteit uit arm Vlaanderen. op. cit.*, p. 94. e.v.

⁴²² Sapiro, Gisèle. 'Faulkner in France'. *op. cit.*

⁴²³ *Ibid.*, p. 406-408.

⁴²⁴ Absillis, Kevin. *Litteraire kwaliteit uit arm Vlaanderen. op. cit.*, p. 369.

hun universeel esthetische kwaliteiten worden aangehaald, lijkt een terugkerend fenomeen. Net als Faulkner meerdere decennia voor hem werd ook Claus vanaf het begin van zijn Franse receptie vaak als een 'regionaal-universeel' auteur gekaderd, als een 'gewortelde kosmopoliet'⁴²⁵ – waarbij het, zelfs wanneer hij zijn sporen als gevestigd Europees auteur had verdiend, vaak nog onmogelijk leek hem van zijn Vlaamse, 'regionale', achtergrond los te koppelen (zie infra). Volgens de Franse onderzoekster en literaire criticus, Pascale Casanova – die zelf een erg francocentrisch perspectief hanteert en van daaruit naar de periferie kijkt – had Faulkners werk binnen de zogenaamde streekliteratuur trouwens een literaire revolutie veroorzaakt die verder ging dan louter intertekstuele referenties en waarin vooral auteurs uit 'les contrées excentrées de l'univers littéraire'⁴²⁶ zich inschreven. Door aan de hand van een revolutionair vernieuwende, modernistische stijl een realiteit te beschrijven die thuishoort in de weinig prestigieuze 'roman paysan' – namelijk 'un monde rural et archaïque, tributaire de modes de pensée magiques, réduit à la clôture familiale ou villageoise' – vormde Faulkner volgens Casanova voor perifere literaturen

une formidable "machine à accélérer le temps", puisqu'il fait cesser la malédiction du retard des périphéries en offrant aux romanciers des pays les plus démunis la possibilité de donner une forme esthétique acceptable aux réalités les plus décriées des marges du monde. [...] [Faulkner] fait ainsi accéder à la modernité romanesque cet univers primitif et paysan qui semblait jusque-là n'appeler qu'un réalisme codifié et descriptif.⁴²⁷

Of Claus Faulkner werkelijk als een esthetisch bevrijdende invloed zag op de manier die Casanova beschrijft, strookt echter niet met hoe de Vlaamse auteur het literaire verwantschap meestal zelf aan de buitenwereld verklaarde; meermaals beschrijft Claus – zowel in Nederlandstalige als in Franstalige interviews – de vormelijke en inhoudelijke gelijkenissen met Faulkner als een voornamelijk economisch gemotiveerde strategie om in te spelen op de smaak van het publiek:

[J]'avais écrit pour quelqu'un qui m'avait commandé un roman américain, un roman américain, c'est-à-dire, ce monsieur qui se faisait éditeur à Ostende avait vu la vogue des Américains vers les années '48-'49 chez nous et il me demandait un

⁴²⁵ Jacques De Decker heeft het in zijn nawoord bij *Vendredi, jour de liberté* (1975) over 'un cosmopolitisme sans déracinement'. De Decker, Jacques. 'Hugo Claus, l'homme aux mille facettes' (Nawoord). In: Claus, Hugo. *Vendredi, jour de liberté*. (vert. Sigrid, Jean). Brussel: Éditions Complexe, 1975. p. 111.

⁴²⁶ Casanova, Pascale. *op. cit.*, p. 467 e.v. Casanova focust vooral op schrijvers uit het zogenaamd verpauperde en achtergestelde Zuiden, maar haar beschrijving is evenzeer van toepassing op Vlaanderen en haar rurale gemeenschap met haar lange traditie van realistisch-naturalistische streek- en boerenromans.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 468-469.

livre dans ce genre. Alors j'ai commencé mon premier roman en essayant de le faire aussi américain que possible. Mais pendant que j'étais en train d'écrire ce livre, je me suis dit pourquoi ne pas essayer de faire un roman valable aussi pour moi. Quand il était fini, au goût du monsieur, il n'était pas suffisamment américain. Alors je l'ai envoyé à un grand prix littéraire flamand, et à ma grande surprise, comme on dit toujours, j'ai eu le premier prix. Puis on l'a publié ici en Belgique.⁴²⁸

De oorsprong van deze Amerikaanse invloed schrijft Claus op deze manier af als een idee dat niet eens van hemzelf kwam en dus zeker niet voortvloeit uit een bewuste inschrijving in een welbepaalde (revolutionaire) literaire traditie. Meer nog, hij lijkt zelfs te suggereren dat van zodra hij besloot er een in zijn eigen ogen literair aanvaardbare ('valable') roman van te maken, de Amerikaanse invloed net afnam en uiteindelijk te gering werd bevonden door Dries Masure – de Oostendse uitgever die het boek had besteld – waardoor die laatste om deze reden niet langer in het boek geïnteresseerd was.

Niettemin past Claus' roman tegelijkertijd wel in Casanova's beschrijving van Faulkners invloed op perifere literaturen; als auteur uit een klein taalgebied met een traditie van rurale streekromans, combineert hij inderdaad aspecten van de Vlaamse boerenroman met vernieuwende technieken en een duistere sfeer 'à l'américaine' en werd zijn werk bijgevolg door meerdere critici dan ook niet voor niets ook als een vernieuwende wind in het Vlaamse literaire landschap ervaren. Of Claus de referenties aan de Amerikaanse literatuur al dan niet inzette met het oog op een verkoopbevorderend of eerder een literair-legitimerend en esthetisch vernieuwend effect, het staat in ieder geval vast dat hij ze zelf ook bewust en 'strategisch' gebruikte en hij de Faulkner-referentie met andere woorden als onderdeel van zijn 'strategisch repertoire' aanwendde om zichzelf binnen het Nederlandse én buitenlandse literaire veld te positioneren en te profileren. Dit getuigt opnieuw van zijn reeds op zeer jonge leeftijd 'seismografische'⁴²⁹ gevoeligheid voor internationale literaire tendensen – of die nu esthetisch of meer commercieel van aard waren. De nadruk die hij legt op de commerciële beweegredenen die hem aanzetten tot het schrijven van zijn debuutroman kan hier bovendien als een bijkomende, impliciete link met Faulkner worden gezien. Over onder meer zijn roman *Sanctuary* (1931) zei Faulkner in de introductie van 'The Modern Library Edition' (1932) het boek in slechts enkele weken tijd en puur voor het geld te hebben geschreven ('a cheap idea hastily executed to make money')⁴³⁰ – een

⁴²⁸ Televisie-interview van Jean Antoine met Hugo Claus. Claus spreekt Frans in het interview. Antoine, Jean. *La rage d'écrire*. Radio-Télévision Belge, 1967.

⁴²⁹ Zie Weisgerber, Jean. *Hugo Claus: experiment en traditie*. op. cit., p. 19.

⁴³⁰ Zie o.m. Cowley, Malcolm. 'Faulkner was wrong about *Sanctuary*'. *The New York Times*, 22 februari 1981.

bewering die sterk overeenkomt met wat Claus zegt over de oorspronkelijk louter commerciële motivatie voor zijn schrijven van de *De Metsiers*. Door op die manier te benadrukken dat tijdens het literaire productieproces de literaire kwaliteit geen prioriteit was, versterken de auteurs paradoxaal genoeg het idee van hun natuurlijke literaire talent; zelfs als ze binnen een uiterst kort tijdbestek een werk schrijven, zogezegd zonder vooropgestelde esthetische scrupules en louter om geld in het laatje te brengen, wordt wat ze produceren als literair kwalitatief ontvangen – en zelfs bekroond. Het motief om de literaire kwaliteiten of ambities van het eigen werk te minimaliseren, is zo een manier om zichzelf als auteur tegelijkertijd in te dekken tegen negatieve kritiek en positieve kritiek te versterken en geldt dus evenzeer als een vorm van ‘strategisch repertoire’ en zelfpositionering binnen het literaire veld met zijn paradoxale verhoudingen tussen esthetisch-intellectuele en literaire waardenregimes enerzijds en een commerciële, marktgerichte logica met tegengestelde waardencategorieën anderzijds.

Door de expliciete vergelijking met Faulkner bedde Henri Philippon, de schrijver van het bewuste Franse leesverslag dat de Faulknervergelijking als eerste binnen de Franse receptie hanteert, Claus’ debuut dus – al dan niet bewust of ‘strategisch’ – in een voor de Franse uitgever herkenbaar repertoire in. Door bovendien te vermelden dat ‘le roman de Faulkner a eu un très vif succès en France il y a vingt ans’, suggereerde Philippon dat ook voor Claus’ roman de mogelijkheid tot succes – en dan voornamelijk op gebied van symbolisch dan wel economisch kapitaal – in het Franse taalgebied reëel was. Zoals Sapiro aantoonde oogstte Faulkner zelf namelijk ook vooral veel bijval voor zijn literaire waarde en was hij nooit een verkoopkanon geweest.⁴³¹

Zeker in Claus’ geval moeten we gedurende zijn gehele carrière de term ‘succes’ in perspectief plaatsen aangezien zijn werk in Franse vertaling, op *Le Chagrin des Belges* (1985) na, nooit een werkelijk verkoopsucces of een langdurig kritisch succes bleek maar eerder meerdere tijdelijke opflakkingen van media- en publieksinteresse kende. Claus’ oeuvre (in Franse vertaling) kan dan ook worden gerekend tot wat Bourdieu⁴³² de pool van de kleinschalige productie (‘pôle de production restreinte’) noemt en die zich concentreert op zogenaamd ‘klassieke’, hoogkwalitatieve literatuur die zich in eerste plaats richt tot een intellectuele elite en niet tot het brede naar entertainment zoekende publiek. Hiermee gaat vanuit de kwaliteitsuitgeverij bovendien eerder een langetermijnsvisie gepaard die niet uitgaat van onmiddellijk succes en kortstondig winstbejag. Terwijl bestsellers op korte termijn veel geld in het laatje brengen maar nadien vaak in de vergetelheid verdwijnen, gelden investeringen in (vertaalde) werken

⁴³¹ Sapiro, Gisèle. ‘Faulkner in France’. *op. cit.*, p. 402.

⁴³² Bourdieu, Pierre. *Les règles de l’art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

waaraan een grote literaire waarde wordt toegeschreven, en die met de loop der tijd tot de 'klassiekers' kunnen gaan behoren, op lange termijn vaak als een kwaliteitsmerk van een uitgeverij. Zoals Sapiro beschrijft, ligt de nadruk in de grote Franse kwaliteitsuitgeverijen dan ook vooral op een 'logique de long terme' en op een doordachte 'gestion du fonds'.⁴³³ Tegen de achtergrond van deze langetermijnlogica, zou Fasquelles investering in Claus zich uiteindelijk niet volledig onbetuigd laten – zoals onder meer de herpublicaties van *La Chasse aux canards* (1987 en 2003) illustreren.

Contextgebonden waarderegimes aan de grondslag van een veranderlijke auteurspositionering

Naast de uitgever en de schrijvers van de leesverslagen of recensenten, bleek ook Hugo Claus zelf zich als auteur dus al vroeg in zijn carrière maar al te bewust van het belang om zijn reputatie en imago in het (internationale) literaire veld te handhaven, maar was hij evenmin blind voor de daaraan verbonden tegenstrijdigheden tussen verschillende waardenlogica's. In een lang Franstalig televisie-interview (waarnaar we al eerder verwezen) met de Franstalig-Belgische reportagemaker Jean Antoine, opgenomen in 1963 en 1967 en uitgezonden op de RTB in 1967, passeren de spanningen tussen de verschillende legitimatielogica's verbonden aan de *mondes communs* die Boltanski en Thévenot beschrijven in *De la justification: les économies de la grandeur* (1991), op een treffende manier de revue – en dan vooral de spanning tussen het artistieke leven met zijn eigen waardencriteria enerzijds en de andere, niet tot de *monde de l'inspiration* behorende *monde de l'opinion* (of *du renom*), *monde domestique*, *monde civique*, *monde marchand* en *monde industriel* anderzijds.⁴³⁴

⁴³³ Sapiro, Gisèle. 'Introduction'. *op. cit.*, p. 36-37; ID. 'Gérer la diversité'. *op. cit.*, p. 201 e.v.

⁴³⁴ Nathalie Heinich focust vooral op de spanning tussen de artistieke wereld van de inspiratie met zijn eigen 'critères de valeur' en de gewone wereld ('le monde ordinaire'), waartoe ze de andere 'werelden' waarover Boltanski en Thévenot het hebben rekent: 'Le monde artistique et, en particulier, littéraire, est un monde « à part », comme le disent ceux qui en sont ou, selon la formule sociologique proposée par Pierre Bourdieu, un champ relativement autonome [...] (Bourdieu, 1992).' Ook al moet volgens haar niet louter op de specificiteit van de 'monde artistique' worden gewezen en zijn er ook heteronome waardenregimes ontleend uit de 'gewone wereld' actief in de 'monde artistique', haar nadruk ligt voornamelijk op de discordantie tussen die heteronome waardenprincipes en de 'autonome' waardenprincipes eigen aan de artistieke wereld *des créateurs*. Haar tweedeling lijkt op die manier minder gedifferentieerd dan die van Boltanski en Thévenot, ook al onderscheidt ze binnen de zogenaamde 'monde ordinaire' gelijkaardige waardenregimes; namelijk de 'monde marchand', 'monde du renom', etc. Zie Heinich, Nathalie. 'Publier, consacrer, subventionner. Les fragilités des pouvoirs littéraires'. *Terrain: Antropologie & Sciences humaines* 21 (1993), online publicatie. <https://journals.openedition.org/terrain/3069> (Laatst geraadpleegd op 17 oktober 2018).

De reportage opent in het atelier van een schilderende Claus die zich volgens de voice over-commentaar van Jean Antoine oorspronkelijk eerder terughoudend had getoond om de filmploeg in de intieme sfeer van zijn artistieke creatie toe te laten:

Jean Antoine (JA) : [C]e n'était pas sans réticence qu'il nous a permis de filmer cette séquence ; comme si le travail qu'il faisait là appartenait à la plus stricte intimité. Il est probable que pour l'écrivain Hugo Claus la peinture est l'ultime exutoire pour son tempérament violent et qu'il y a peut-être là quelque sorte d'aveux trop brut, trop impulsif pour être livré tel quel à la gourmandise du public.

Deze zogenaamde reserve om zijn intiemste scheppingen met de buitenwereld te delen, kan gezien worden als een manier om de artistieke integriteit te bewaren en als een manier om zich af te wenden van het publiek, en dus van de mediacultuur. Het feit dat Claus uiteindelijk toch schilderend in zijn Gentse atelier te zien is in de reportage, mét zijn toen voor het publiek bekende onafscheidelijke zonnebril op de neus, illustreert dat de auteur-kunstenaar zich maar al te bewust moet zijn geweest van de noodzaak om tot een compromis tussen deze verschillende waardensystemen te komen. De waarden van de intieme *monde de l'inspiration* staan hier dus in schril contrast met de publieke *monde de l'opinion* of wat Heinrich tot *le régime médiatique* of *le capital de la visibilité* rekent en met de daarmee nauw verbonden *monde marchand* van de massamediacultuur.

Les écrivains sont déchirés : d'un côté, chacun rêve d'avoir sa photo dans les pages littéraires d'un journal ou d'un magazine, voire d'être invité à la télévision, car sans ces marques de reconnaissance l'on est condamné à l'obscurité ; de l'autre, chacun redoute cette épreuve, d'abord parce qu'on craint une mauvaise prestation (on ne contrôle pas son image comme on le fait de son écriture), ensuite parce que la *reconnaissance* du grand public (mettre un visage sur un nom) n'est pas la bonne monnaie de la *reconnaissance* littéraire (confirmer la valeur de l'œuvre) – laquelle doit passer par l'approbation des pairs et des spécialistes.⁴³⁵

Door zich te laten filmen tijdens zijn zogezegd meest intieme creatieve schilderarbeid, toont Claus zich dus enerzijds als artistiek genie aan het publiek, maar ondergraaft hij tegelijkertijd het idee van de louter op zijn kunst gerichte en dus geenszins in de buitenwereld geïnteresseerde kunstenaar; het tv-optreden is duidelijk een vorm van mediagerichte imagovorming. En van de risico's verbonden aan die – zoals Heinrich het verwoordt – moeilijk controleerbare beeldvorming is de auteur zich maar al te bewust, zoals Claus letterlijk onder woorden brengt in zijn Franstalige interview met Jean Antoine:

⁴³⁵ Heinrich, Nathalie. *De la visibilité. op. cit.*, p. 159.

Hugo Claus (HC) : À chaque moment on risque – pas sa peau – mais on risque des choses, enfin, des réputations qu'on se fait soi-même, une idée qu'on a de soi-même, il faut constamment la mettre en jeu.

Als schrijver en publiek figuur staat zijn 'réputation' voortdurend op het spel, onder meer door het zoeken naar een compromis tussen de door Heinrich aangehaalde *reconnaissance littéraire* en de *reconnaissance du grand public*.

Een tweede risico dat hiermee verband houdt en waarop Claus wat later ingaat in hetzelfde interview, is de financieel precaire toestand van het leven als (Vlaamse) schrijver. Maar ook hier weer toont hij zich bewust van de tegenstrijdige waardenregimes in het literaire veld:

JA : Est-ce que vous pensez que l'argent a beaucoup d'importance dans une vie d'écrivain ?

HC : Ah oui, énormément ! Moi, il me faut de l'argent. Mais évidemment il y a des scrupules artistiques, il y a des scrupules enfin littéraires au sujet de l'argent. Mais une fois que la chose est terminée, mettons que je fais un roman, je me suis dévoué aussi nettement, aussi clairement que possible pendant un certain temps à ce livre, quand il est fini, alors je change, je deviens un rapace, je deviens un banquier, il faut que ...

JA : Ça puisse se multiplier, ça puisse rapporter de l'argent...

HC : Oui, c'est ça. C'est devenu un élément qui fait gagner de l'argent à mon éditeur, donc pourquoi pas à moi ? Et dans la situation d'un écrivain d'un tout petit pays comme la Belgique, et d'une toute, enfin d'une assez petite langue comme le néerlandais, il est extrêmement difficile d'arriver à gagner sa vie avec la littérature, donc il faut gratter partout.

JA : Vous êtes donc obligé de faire autre chose ?

HC : Ah oui, je fais des choses assez bêtes pour la radio, je raconte des histoires culturelles à la radio et je fais des choses pour la télévision, je traduis aussi. Je ne pourrais pas vivre je crois, même pas décemment avec ce que j'écris. Pourtant j'écris, enfin je suis assez, comment dire, 'fructueux'.

Als schrijver over geld praten is 'not done' beseft Claus maar al te goed,⁴³⁶ maar als hij wil overleven in een klein land en taalgebied als het zijne, waar zelfs bij succes de verkoopcijfers naar verluid te laag zijn om van te leven, kan hij met andere woorden

⁴³⁶ Vergelijk bijvoorbeeld Wennekes, Wim. *Geert Lubberhuizen, uitgever. Het mysterie van de Van Miereveldstraat*. Amsterdam, De Bezige Bij: 1994. p. 119: In een interview met Wim Wennekes uit de vroege jaren negentig blikte Claus terug op zijn jonge jaren en doet deze uitspraak: 'Je was kunstenaar en over geld praten, daar stond je boven, behalve als je zoals ik benadeeld werd door mevrouw Manteau. Ik vond dat uitgevers moesten inzien wat ze aan mij hadden.' Wennekes interviewde Claus over zijn contacten met de Bezige Bij in het kader van zijn boek over Geert Lubberhuizen.

niet anders. Hij onderscheidt zich hier impliciet van bijvoorbeeld het grote en dominante Franse literaire veld, waarmee de reportagemaker, Jean Antoine, evenals het Franstalige publiek waarvoor de reportage voornamelijk bestemd was, over het algemeen beter bekend waren. Die verschillen in literaire dynamiek⁴³⁷ in een groot en dominant taalgebied dat een veel grotere afzetmarkt en een grotere literaire zichtbaarheid met zich meebrengt, lijken een elitaire en anti-commerciële visie op literatuur in de hand te werken. Een succesvol auteur in een groot literair veld heeft op dat gebied met name makkelijk(er) spreken omdat die meteen ook een veel groter publiek heeft, waardoor overleven van de eigen pennenvruchten financieel haalbaarder is en bijgevolg minder tot praktische geldzorgen dwingt.⁴³⁸ Betekenisvol is dat Claus het creatieve stadium hier loskoppelt van zijn financiële belangen; hij stelt dat het mogelijk is een artistiek integer en compromisloos kunstwerk af te leveren waaraan hij zich volledig heeft toegewijd en zichzelf nadien toch te transformeren in een goedkope zelfpromotor, een aasgier, een bankier of kruidenier, die munt wil slaan uit dat werk. De negatieve bewoordingen die Claus aan de *monde marchand* toeschrijft, versterken bovendien het idee dat deze vanuit zijn perspectief als schrijver 'beneden zijn stand' is, wat hem er echter niet van weerhoudt er uit noodzaak om te overleven aan deel te nemen eens zijn taak als schrijver vervuld is. Als zijn uitgevers aan zijn werk verdienen,

⁴³⁷ Onder meer Sapiro onderstreept het belang om elk taalgebied in zijn eigen dynamiek te zien – zelfs in een op vertaling georiënteerd perspectief. Ze bevestigt in haar onderzoek de vaak sterk elitaire, autonomistische kunstvisie die in het Franse artistiek-literaire veld heerst door op het onderscheid tussen 'la grandeur marchande vs. intellectuelle' te wijzen, dat ondanks toenemende globalisering en de daarmee gepaard gaande nivellering (zie Dorleijn, Gillis. 'Het einde van de literatuur?'. *op. cit.*, p. 139), veel meer dan in andere dominante culturen zoals de Amerikaanse overeind blijft. Zie Sapiro, Gisèle. *Traduire la littérature et les sciences humaines*. *op. cit.*, p. 17; ID. 'Globalization and cultural diversity in the book market'. *op. cit.*

⁴³⁸ Bernard Lahire gaat in zijn werk *La Condition littéraire: la double vie des écrivains*. (Parijs: La Découverte, 2006) nochtans in op de noodzaak voor vele schrijvers om er naast hun artistieke activiteit ook andere professionele activiteiten op na te houden om rond te komen. Hij wijst erop dat ook in (o.m. het hedendaagse) Frankrijk het lang niet vanzelfsprekend is om als schrijver uitsluitend van je pen te leven en hij bekritiseert literatuursociologen (zoals Heinich) die auteurs louter in hun hoedanigheid als schrijver bestuderen – en dan nog vaak vanuit een erg elitair perspectief – , zonder hun andere (professionele) activiteiten diepgaand te betrekken. Zeker in het Vlaanderen van de jaren vijftig en zestig – toen het kunstsubsidiesysteem nog niet zijn hedendaagse vorm had aangenomen – was het zelfs voor eerder bekende schrijvers vaak niet mogelijk om louter van hun pen te leven en moesten zij dus noodgedwongen andere (bij)beroepen uitoefenen. In meerdere gevallen waren dit bijvoorbeeld ambtenarenjobs die hen toelieten voldoende tijd aan schrijven te spenderen – wat in zekere zin als een voorloper van het latere subsidiesysteem kan worden gezien. Zie Absillis, Kevin. '“Vroeger wel heroïsch”. Aantekeningen over schrijverschap en armoede.' *Parmentier* 18 (2009): p. 15-21. Ook o.m. Maud Gonne benadert vanuit het perspectief van Actor-Network Theory de gedifferentieerde professionele hoedanigheid van schrijvers, die vaak ook andere professionele activiteiten (binnen en buiten het literaire veld) uitoefenen. Zie Gonne, Maud. 'Overlap of agent roles'. *op. cit.*

is het ook zijn volste recht om van die opbrengst van zijn eigen werk mee te profiteren, zo stelt de auteur.

Geheel in de logica van een elitaire kunst- en literatuuropvatting linkt Jean Antoine – die trouwens vele grote twintigste-eeuwse schrijvers én kunstenaars interviewde – vooral Claus' intiem en zogenaamd vernieuwend schilderwerk met diens dichterschap, en roept hij daarbij meer bepaald het clichébeeld op van de dichter-ziener (*poeta vates*) die de wereld rondom hem op een bijna profetische manier doorgrondt:

En ce temps-là on ne parlait pas encore en Belgique de pop art et pourtant Hugo Claus travaillait dans ce style qui est sans doute le reflet atroce et authentique de notre société dite de consommation. En vrai poète, Claus était déjà de l'autre côté du miroir.

Dat in de eerste plaats Claus' dichterschap aan zijn kunstenaarschap wordt gekoppeld, hoeft niet te verbazen, gezien de vaak minder publieksgerichte, intiemere connotatie die met poëzie als meest pure en autonome literaire kustvorm wordt geassocieerd. Maar toch lijkt Claus zelf zo'n elitair kunstenaarsbeeld onder meer in dit interview voortdurend te ondermijnen of op zijn minst zeer zelfbewust in vraag te stellen, ook al schijnt hij te beseffen dat hij er, als medespeler in het literaire veld ook niet volledig aan kan ontsnappen. Wanneer Antoine hem vraagt of hij in de eerste plaats een roeping had als schilder of als schrijver, laat Claus bijvoorbeeld in het midden of er in feite wel sprake was van 'une vocation'.⁴³⁹ Hij zegt met name 'dès le début il y avait les deux, s'il y a une vocation'. Ook wanneer Claus in het tweede deel van het interview aan de reporter bekent soms een toneeltje op te voeren als 'gentleman farmer' wanneer hij journalisten op zijn Nukerkse boerderij ontvangt door wat rond te lopen met gereedschappen zonder te weten waarvoor ze dienen, lijkt hij dit door te trekken naar zijn kunstenaarspose:

HC : Quand il y un reporter dans le coin, je me promène avec un outil dont il faut m'expliquer d'ailleurs le fonctionnement.

JA : Vous n'êtes pas un manuel du tout?

HC : Pas du tout non.

JA : Très maladroit.

HC : Oui, le type classique de l'intellectuel distrait.

Dit expliciet zelf-definiërend statement van Claus' kant kan gezien worden als een bevestiging van de waarden die tot de *monde de l'inspiration* behoren, waar onder meer

⁴³⁹ '[T]out abandonner pour se consacrer à sa vocation' wordt door Boltanski en Thévenot omschreven als een typische invulling van 'la grandeur' in de *monde de l'inspiration*. Boltanski, Luc & Laurent Thévenot. *op. cit.*, p. 203.

nuttigheid ('utilité') uit den boze is. Maar tegelijk lijkt de auteur hier glimlachend de spot te drijven met zichzelf en zijn interviewer – want net als de rol van 'gentleman farmer', lijkt Claus 'le type classique de l'intellectuel distrait' als een variatie in het rollenspel op te sommen. Niet veel later in hetzelfde interview komt opnieuw die spanning tussen verschillende waardensystemen binnen het artistiek-literaire veld aan bod:

JA: Certains prétendent que vous êtes essentiellement un poète.

HC : Oui. oui. Certains prétendent. Evidemment, il y a des gens qui sont un peu mal à l'aise quand un écrivain écrit, mettons, et des pièces et des poèmes et des romans et même des essais ou fait du cinéma. Alors, on a cette étrange attitude, les gens se demandent; est-ce bien possible qu'un homme fasse tout cela? Est-ce qu'il ne vaudrait pas mieux que ce monsieur écrive, mettons, de la poésie? Mais alors, euhm, il y en a d'autres qui disent est-ce qu'il ne vaut pas mieux que ce monsieur écrive de la poésie lyrique? Et non pas épique? Et dans la poésie lyrique, est-ce qu'il ne vaudrait pas mieux que ce monsieur écrive de la poésie lyrique amoureuse? N'est-ce pas? Et puis ; est-ce que... ? etcetera. Donc il ne faut pas limiter les accès de fièvre d'un écrivain. Je crois que c'est une notion contemporaine tout à fait désagréable, je crois qu'il faut essayer tout, qu'un écrivain doit faire ce qu'il ne peut pas faire. Il doit essayer, c'est ça l'aventure.

In dit citaat levert Claus expliciet kritiek op een te elitaire of misschien eerder te eenzijdige en puristische kunstopvatting en pleit hij voor een gedifferentieerdere visie op het kunstenaar- en schrijverschap waarbij het deelnemen aan mogelijk meer populaire of in elk geval publieksgerichte kunstvormen zoals cinema of romankunst niet als een afbraak aan de artistieke geloofwaardigheid en 'grandeur littéraire' moet worden gezien, maar waar die kunstvormen naast intiemere en elitairdere kunstvormen zoals bijvoorbeeld lyriek kunnen bestaan, elk met hun eigen waardenlogica's. Over zijn film *De Vijanden* (1968) zegt Claus op het einde van de reportage, opgenomen op de filmset, trouwens dat hij er geen intellectuele film van wil maken, eerder entertainment met de nodige seks en gewelddadigheid – maar wanneer Jean Antoine zich afvraagt of er ook poëzie in de film zal zitten, antwoordt Claus toch affirmatief en voegt hij daaraan toe:

HC : J'espère de pouvoir capter dans tous ces sentiments violents quelque chose assez proche de l'être humain, pour le dire pompeusement.

Claus lijkt in de loop van dit interview de auteur-artiest met andere woorden voor te stellen als iemand met mogelijk verschillende artistieke ego's (de dichter, schrijver, theaterauteur, regisseur, afgewezen kandidaat-directeur van het NTGent, etc.), waarbij die verschillende hoedanigheden van elkaar te onderscheiden zijn en elkaar misschien wel kunnen beïnvloeden, maar de daaraan verbonden en (sterk) uiteenlopende waardenlogica's elkaar daarom niet hoeven te ondermijnen. Zichtbaarheid als

entertainende filmmaker, maakt bijvoorbeeld zijn roman- of dichtkunst niet minderwaardig. Ten tweede dissocieert hij dus de scheppingsdaad van de promotie en zijn houding ten opzichte van het gepubliceerde werk achteraf. Het zogenaamde kruideniers- of bankiersinstinct waarop hij wel vaker toespelingen maakt, steekt pas nadien de kop op en heeft niets te maken met de intellectuele en artistieke integriteit of kwaliteit van het oeuvre. Dit idee van dissociatie tussen verschillende artistieke ego's en tussen schepping en promotie helpt mee de aanwezigheid van en spanningen tussen de vele verschillende waardencategorieën te verklaren en vormt tegelijkertijd een manier voor de schrijver om zijn verschillende *postures* en de daaraan verbonden discoursen in verschillende omstandigheden te rechtvaardigen, zonder dat ze elkaar daarom hoeven te ondermijnen. Want naast de voor het literaire veld typerende spanning waarop we hierboven ingingen tussen 'la grandeur marchande' (*monde marchand*) en de daar nauw mee verbonden 'visibilité' van de *monde de l'opinion* versus 'la grandeur intellectuelle/littéraire', staat de *monde de l'inspiration* van de artiest-schrijver in de reportage ook voortdurend in contrast en interactie met onder meer de *monde industriel*. In de *monde industriel* ligt de nadruk onder meer op productiviteit en nuttigheid en Claus schrijft zich erin in door zijn schrijverschap meermaals een 'métier' (gelinkt aan het idee van de *poeta faber*) te noemen en het belang om productief te zijn aan te halen. Maar hij zet zich er tegelijk ook weer tegen af door zichzelf als 'manueel' onhandig te kwalificeren en er ook meermaals in de reportage op te wijzen dat hij ook als schrijver eerder aan de luie kant was en vaak maar een paar woorden per dag neerpende. Deze nadruk op onhandigheid en zelfs een zekere mate van luiheid strookt weer eerder met de eigenheden van de *monde de l'inspiration* – waar de idee heerst dat het creatieve werk door inspiratie en genie ontstaat en niet door noeste arbeid of training. Daarnaast is er ook de *monde domestique* die naar voren komt in deze reportage en waarin Claus als prille 'père de famille' van zijn jonge gezin optreedt. Dat hij zijn positie als gezinshoofd echter expliciet koppelt aan het typisch surrealistische idee van 'l'amour fou', getuigt er opnieuw van dat hij zich ook op dat gebied genoodzaakt voelt om zich niettemin te positioneren binnen de waardenregimes van de artistieke wereld. Hij toont zich er evenwel van bewust dat hij door met zijn kind en vrouw op tv te komen tegelijk ook zijn kunstenaarschap (*monde de l'inspiration*) én in zekere zin zelfs zijn vaderschap (*monde domestique*) ondermijnt; 'wat men niet allemaal doet voor tv, je eigen kind verkopen' – zegt hij (deze keer in het Nederlands) terwijl hij met zijn zoontje Thomas in de armen voor de camera van de Franstalige filmploeg staat. Tenslotte haalt hij ook terzijde de *monde civique* aan, wanneer hij zegt dat poëzie een zekere mate van maatschappelijke betrokkenheid moet bevatten, ze moet deelnemen aan 'la révolte de l'homme contre tout ce qui l'obsède et contre tout ce qui le terrorise', ze moet meer zijn dan 'l'art pour l'art', meer dan enkel een aaneenschakeling van mooie beelden:

Si on pense que la poésie est, mettons, un enchaînement, assez gratuit de belles images, avec un vague lyrisme, alors, ça n'a jamais été une chose importante alors.

Belangrijk is om op te merken dat Boltanski's en Thévenots sociologisch model, aangevuld met Heinichs sterker uitgewerkte nadruk op 'le régime médiatique de la visibilité', deze verschillende werelden enerzijds wel categoriserend onderscheidt, maar er tegelijkertijd de nadruk op legt deze verschillende waardenregimes net in interactie met elkaar te beschouwen. Zoals we aan de hand van bovenstaande voorbeelden zagen, leiden deze interacties tussen waardenlogica's uit verschillende 'werelden' niet enkel tot conflict, maar kunnen ze met name ook samengaan in al dan niet duurzame compromissen.⁴⁴⁰ Door de zelf-legitimerende en -positionerende discoursen van sociale actoren trouwens als sterk situatie-afhankelijk⁴⁴¹ te zien, interpreteren Boltanski en Thévenot sociale acties dynamischer dan bijvoorbeeld in een puur Bourdieuaans model en verlenen ze meer bewegingsvrijheid aan de actoren, van wie de op het eerste gezicht soms tegenstrijdige of inconsequente discoursen, acties of positioneringen net verklaarbaar zijn door de sociale actoren in kwestie een meervoudig en dynamisch repertoire toe te schrijven. Hun aanpak toont op die manier overeenkomsten met het eveneens dynamische en veelpolige Actor-Network model en wordt gekenmerkt door een situationele, functionalistische insteek:

In [Boltanski's and Thévenot's] sociology of regime-determined action (and justification), every agent is given a plural mental and corporeal repertoire, which makes several modes of engagement in, and adjustment to, action possible. The components in this repertoire are not perceived as dispositions, in the potentially deterministic sense in which Pierre Bourdieu uses the word, but as skills and capacities, to be used or not in a given action depending on the encountered situation.⁴⁴²

Bovendien neemt hun sociologisch model de kritische en zelf-evaluerende capaciteit van sociale actoren in acht, want volgens hen zijn:

⁴⁴⁰ Zie Dorleijn, Gillis. 'Het einde van de literatuur?'. *op. cit.*, p. 142.

⁴⁴¹ 'Les personnes que nous suivons dans leurs épreuves sont obligées de glisser d'un mode d'ajustement à un autre, d'une grandeur à une autre en fonction de la situation dans laquelle elles s'engagent.' Boltanski, Luc & Laurent Thévenot. *op. cit.*, p. 30.

⁴⁴² Corcuff, Philippe. 'Le Collectif au déficit du singulier: en partant de l'habitus'. In: Lahire, Bernard (red.). *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu*. Paris: La Découverte, 2001. p. 115 geciteerd in Frère, Bruno. 'Genetic Structuralism, Psychological Sociology and Pragmatic Social Actor Theory. Proposal for a Convergence of French Sociologies.' *Theory, Culture & Society* 21.3 (2004): p. 96.

social actors [...] able to manipulate the critical language with which they interpret their actions or practices.⁴⁴³

In Claus' geval komt zowel deze pluraliteit van de mogelijke manieren van handelen en spreken afhankelijk van de situatie, als zijn zelf-reflexieve houding tegenover deze handelingen en discoursen duidelijk naar boven. Om zijn soms op het eerste gezicht inconsistente en veranderlijke houding en auteurspositie met betrekking tot zijn werk en onder meer de in deze studie onderzochte Franse vertalingen beter te begrijpen en te nuanceren, is het bijgevolg zinvol deze tegen de achtergrond van de waardenregimes van het literaire veld, de evoluerende positie van de auteur binnen de nationale en internationale literatuur en de invloed van contextgebonden factoren te plaatsen. Het is met andere woorden vanzelfsprekend dat Claus' houding als schrijver voor en achter de schermen, en in binnen- en buitenland verschillend is en dat hij zich tegenover zijn uitgevers anders opstelt dan ten opzichte van journalistieke interviewers of de kritiek of ten opzichte van mede-literatoren of vrienden en kennissen uit het artistiek milieu, al naar gelang wat als legitiem of waardevol wordt beschouwd in deze verschillende situaties en socio-culturele (machts)verhoudingen. Met betrekking tot nationale identificatie en poëtische keuzes illustreerden respectievelijk Marnix Beyen en Gillis Dorleijn de noodzaak om de veranderlijkheid, dynamiek en complexiteit van dergelijke fenomenen in te zien met betrekking tot Claus' schrijven.⁴⁴⁴ Daarnaast haalt Wildemeersch in zijn voorwoord bij de uitgegeven brieven tussen Claus en Vinkenoog bijvoorbeeld aan dat de jonge Vlaming een dubbelzinnige relatie onderhield met zijn uitgevers, die niet tot zijn artistieke wereld van de kunstenaars en de bohémiens behoorden:

Enerzijds konden zij [= uitgevers] niet worden gemist, anderzijds behoorden zij tot de afgewezen en met achterdocht te benaderen 'gevestigde orde', de wereld van 'de anderen'.⁴⁴⁵

Maar zoals we in wat volgt zullen zien, nam Claus aan de andere kant wel vaker (en al vanaf het begin van zijn carrière) actief deel aan diezelfde 'gevestigde orde' van 'de anderen' waarover hij zich in zijn brieven met onder meer Vinkenoog – als mede-artistiekeleling en literaire 'pair' – daarentegen dus wel meermaals laatdunkend uitliet.

Zo toonde Claus zich, op enkele uitzonderingen na, in de praktijk haast nooit openlijk afwijzend tegenover de marketingstrategieën van zijn Franse uitgever Fasquelle. Zoals

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁴⁴ Zie Beyen, Marnix. 'Hugo Claus en de Belgische naties'. In: Absillis, Kevin et al. (red.) *De plicht van de dichter. Hugo Claus en de politiek*. Antwerpen: De Bezige Bij, 2013. p. 311-312; Dorleijn, Gillis. 'Literatuuropvattingen'. In: Sanders, Mathijs & Tom Sintobin. *Lezen in Verwondering. Veertien leeswijzers bij een roman van Hugo Claus*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2014. p. 46-47.

⁴⁴⁵ Wildemeersch, Georges. *Laat nooit deze brief aan iemand lezen. op.cit.*, p. 22.

gezegd 'markette' Fasquelle Claus' werk meermaals tegen de achtergrond van literaire prijzen, onder meer aan de hand van de *bandes de nouveauté*. De enige keer dat de auteur zich – tevergeefs – verzette tegen een *bande de nouveauté*-ontwerp, ging het dan ook niet om een verwijzing naar een literaire prijs, maar lijkt het om een promotie-idee van Maddy Buysse te zijn gegaan, die aan André Lejard had gesuggereerd om een van de volgende zinnnetjes op de *bande* rond *Jours de canicule* (1954) te zetten:

Pour la bande, je suggère : UNE PENSIONNAIRE S'EST EVADEE ... ou bien QU'ARRIVE-T-IL AUX PETITES FILLES QUI S'ENFUIENT DU COUVENT ?⁴⁴⁶

Nadien zou Buysse de uitgever echter in naam van Claus contacteren om deze volgens de auteur weinig smaakvolle marketingstrategie recht te zetten:

Claus m'écrit qu'il n'est pas mécontent de la traduction mais qu'il n'aime pas du tout la bande publicitaire qu'il trouve d'un goût douteux ; il demande s'il est possible de la changer pour la parution du livre. Peut-être a-t-il raison, après tout et, en ce cas, je reconnais que c'est moi qui vous ai engagé dans la mauvaise voie. Ce n'est peut-être pas l'attention de ce public-là qu'il faut attirer sur ce genre de livre.⁴⁴⁷

De boekbanden waren echter reeds aangebracht, waarop André Lejard weigerde de *bandes* nog te verwijderen.

A mon avis, le texte que vous avez proposé n'est pas mauvais du tout. Le but d'une bande est d'attirer l'attention des lecteurs et votre texte répond parfaitement à un tel but.⁴⁴⁸

Deze enkele fragmenten uit de briefwisseling tussen uitgever en vertaalster, illustreren hoe actief Claus' vertaalster Maddy Buysse zich onder meer op gebied van marketing toonde (zie infra). Ook komen alweer de ambigue waardenregimes binnen het literaire en editoriale veld van de zogenaamde kwaliteitsliteratuur naar boven, waarbij een bepaald (elitair) publiek wordt beoogd – en niet 'ce public-là' dat zich door de zogezegd smaakloze *bande* aangesproken kan voelen – maar waar uiteindelijk de logica van de markt in dit geval toch het laatste woord schijnt te hebben; namelijk 'attirer l'attention des lecteurs'.⁴⁴⁹ De aankondiging die op de 'bandes de nouveauté' was

⁴⁴⁶ Brief van Maddy Buysse aan André Lejard, 3 november 1954.

⁴⁴⁷ Brief van Maddy Buysse aan André Lejard, 23 december 1954.

⁴⁴⁸ Brief van André Lejard aan Maddy Buysse, 7 januari 1955.

⁴⁴⁹ Zoals de Franse literatuursocioloog Yves Citton aanhaalt, is de strijd om de aandacht van de consument – die in de hedendaagse sociale-media cultuur zijn hoogtepunt schijnt te bereiken – een fenomeen dat eigen is aan een kapitalistisch marktmodel dat ontsond met de industrialisering en zich ook in de boekenmarkt doortrok. Citton, Yves (red.). *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme?* Parijs: La Découverte, 2014.

verschenen blijkt bovendien ook in de uitgeversadvertenties naar aanleiding van de publicatie van *Jours de canicule* te zijn gebruikt, zoals enkele knipsels van paginagrote advertenties uit het archief van Grasset-Fasquelle ons leren. Van de eigenlijke *bandes* werd – waarschijnlijk tot vreugde van de auteur – door ons geen spoor teruggevonden, wat eens te meer wijst op het efemere karakter van deze vorm van blurb-peritekst. Ook in advertenties naar aanleiding van latere romanpublicaties maakte uitgeverij Fasquelle steeds gebruik van dergelijke naar de inhoud verwijzende slogans, zoals ook deze advertentie over de Franse vertaling van *De Koele minnaar* illustreert:



Figuur 18 Advertentie voor de Franse vertaling van *De koele minnaar*. In *Bibliographie de la France*, 7 juni 1957. Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

Tegen de *bandes* (en overige *blurb*) die literaire prijzen vermeldten verzette Claus zich daarentegen niet. De glamour en zichtbaarheid die prestigieuze literaire prijzen met zich meebrengen, worden zoals gezegd door het literaire establishment waartoe de kritiek en uitgeverswereld behoren, vaak als een belangrijke vorm van literaire erkenning ervaren – die bovendien zorgt voor bredere publieksaandacht en dus groter verkoopsucces. Tegenover de heteronome vorm van erkenning van deze prijzen stelt

Heinich de artistieke wereld van de *créateurs*, die dit eerder als een vorm van 'gloire impure' ervaren – een door commercie en media-aandacht bezoedeld eerbetoon:

Entre la désignation comme auteur à succès, l'autoperception comme auteur à la recherche d'un accomplissement littéraire pas forcément accessible au grand public, et une représentation de soi vouée au bricolage d'un impossible compromis entre ces deux extrêmes, on retrouve là un décalage propre à toutes les activités de création dans la modernité, gouvernées par des critères autonomes et valorisant la singularité d'une démarche originale, personnelle et innovante. Car dans ces conditions, toute reconnaissance immédiate est forcément suspecte, d'autant plus lorsqu'elle est institutionnalisée, standardisée et tournée vers un grand public étranger au monde de la création, comme le sont les prix littéraires et, en particulier, le Goncourt.

En matière de littérature, toute consécration est ambivalente, parce que le bon critère du talent n'est pas la notoriété à court terme mais la postérité, pas l'admiration du grand public mais l'approbation des pairs, pas la sanction extérieure de la réussite mais le sentiment intérieur de l'accomplissement, pas l'insertion dans le réseau mondain du « milieu » littéraire mais l'appartenance au Panthéon futur – et toujours improbable – des grands écrivains.⁴⁵⁰

Door een dergelijke terughoudendheid ten opzichte van publieke erkenning leek Claus zich echter niet te hebben laten weerhouden – in tegendeel; hij verwijst zelf onder meer in het Franstalige interview van Jean Antoine⁴⁵¹ of vele jaren later tijdens zijn passage in het de Franse literaire talkshow *Apostrophes* (zie infra) naar door hem behaalde prijzen en hij toont zich, net als in zijn eigen taalgebied, ook in de Franse pers gedurende zijn hele carrière meermaals van zijn meest mediagenieke kant (zie infra). Het feit dat hij vloeiend Frans sprak, was – zoals al duidelijk werd uit het citaat uit Manteau's brief aan het begin van dit hoofdstuk – een essentiële voorwaarde om rechtstreeks toegang te krijgen tot die Franse *monde médiatique*.⁴⁵² Claus hield trouwens nauwgezet in het oog wat er in de – zowel Nederlandse als internationale – pers over hem verscheen.⁴⁵³ Dit

⁴⁵⁰ Heinich, Nathalie. *L'épreuve de la grandeur*. op. cit., p. 16.

⁴⁵¹ Claus zegt met name 'un grand prix littéraire flamand' als bekroning voor zijn prozadebuut te hebben ontvangen.

⁴⁵² Onder meer Sapiro haalt aan dat de kennis die een auteur heeft van de doeltaal waarin zijn werk is vertaald vaak erg bevorderlijk is voor een vlotte ontvangst en verspreiding van het oeuvre in een vreemde taal. Zie Sapiro, Gisèle. 'Gérer la diversité'. op. cit., p. 227.

⁴⁵³ Wildemeersch, Georges. *Laat nooit deze brief aan iemand lezen*. op. cit., p. 73. In een brief die dateert van rond 25 december 1951 aan Simon Vinkenoog, vraagt Claus zijn vriend ook om een nummer van *Podium*, waarin een recensie over *De Metsiers* was verschenen, op te sturen: 'die moet in mijn plakboek'. Uit de verdere briefwisseling tussen beide heren blijkt dat ze voortdurend de pers (in binnen- en buitenland) in het oog houden en elkaar berichten over vermeldingen van de eigen of elkaars namen.

blijkt onder meer uit een brief van Claus aan Fasquelle die dateert van rond 1957⁴⁵⁴ en waarin hij zijn hoop op meer buitenlandse publicaties en vertalingen van zijn werk uitte:

Vous avez vu sans doute l'article extrêmement flatteur dans *l'Express* au sujet de mon livre. Savez-vous, ou pourriez-vous savoir qui en est l'auteur ? Je vous serais bien reconnaissant si vous vouliez m'en communiquer le nom. Et ne serait-ce pas le moment d'intéresser l'agent de Random House au sujet du livre ?

De jonge auteur was met andere woorden behoorlijk geïnteresseerd in erkenning en zichtbaarheid in de media en met de expliciete verwijzing naar Random House toont hij zich weer niet ongevoelig voor het groeiende aandeel van de Engelstalige boekindustrie op internationale schaal en het belang om daarop in te spelen; hij wilde duidelijk maar wat graag een internationaal publiek bereiken. Het initiatief voor buitenlandse publicaties kwam zoals we ook in vorig hoofdstuk zagen (en in huidig en volgend hoofdstuk opnieuw zullen zien) dus wel vaker van de auteur en zijn directe entourage en niet altijd in de eerste plaats van de kant van uitgeverij Fasquelle die toen de wereldrechten beheerde.

Dat Claus als piepjonge schrijver naar glamoureuze en wereldwijde bekendheid à la Françoise Sagan of Truman Capote snakte, gaf hij terugblikkend op zijn jonge jaren wel vaker toe, maar deed hij retrospectief echter vooral af als een jeugdzonde en als iets dat hem niet langer interesseerde. Meer bepaald tijdens zijn optreden op dertien december 1985 in het legendarische Franse televisieprogramma *Apostrophes*, gepresenteerd door de in Frankrijk alom bekende cultuurkenner en -journalist Bernard Pivot,⁴⁵⁵ stelde Claus zijn hoop op *célébrité* voor als een symptoom van zijn jeugdige naïviteit en als iets dat hem intussen niet langer interesseerde:

Bernard Pivot : On se dit quand même, parce que vous avez beaucoup de talent, si votre talent s'exprimait dans une langue plus connue que le néerlandais, vous seriez beaucoup plus célèbre que vous ne l'êtes.

Hugo Claus : Euhm, oui [...] Mais ce sont je crois, à mon âge, des considérations qui

⁴⁵⁴ De brief is ongedateerd, maar geschreven naar aanleiding van de roman *L'Homme aux mains vides* en stamt dus waarschijnlijk uit het publicatiejaar 1957.

⁴⁵⁵ 'Dans la plus stricte intimité', *Apostrophes*, Antenne 2, 13 december 1985, 21u35. Bernard Pivot (*1935) is een Frans journalist die vooral bekend werd dankzij zijn culturele-literaire programma's. Vanaf begin 1975 presenteerde hij de literaire talkshow *Apostrophes* op Antenne 2. Deze talkshow was bijzonder veelbekeken en had een reële impact op de verkoopcijfers van daar gepresenteerde boeken. Ook de Franse verkoopcijfers van Claus' *Le Chagrin des Belges* kenden volgens de vertaler Alain van Crugten een flinke opmars na het optreden van de auteur in Pivots talkshow. Interview met Alain van Crugten, afgenomen door Elies Smeyers op 8 mei 2017.

ne valent pas grand-chose. Être célèbre. Quand j'étais tout jeune, je voulais être célèbre.

Claus was in Pivots show uitgenodigd naar aanleiding van het grote succes van *Le Chagrin des Belges* in 1985 – met andere woorden uitgerekend op het moment dat Claus' (internationale) 'célébrité' een ongeëvenaard hoogtepunt bereikt had. Door het belang dat hij aan *célébrité* zou hechten op bovenstaande manier echter openlijk te ontkennen, distantieerde Claus zich als schrijver-artiest-*créateur* van de 'gloire impure' die behoort tot de *monde de l'opinion* (Boltanski & Thévenot) en het *régime médiatique de la visibilité* (Heinich), en die in strijd is met de waardenregimes van de *monde de l'inspiration/des créateurs*. Dit getuigt van een zeker bewustzijn dat een te grote nadruk op zichtbaarheid en *célébrité* de waarde van zijn oeuvre net kan compromitteren. Door zijn retrospectieve verwerping van het verlangen naar roem en succes toont Claus eens te meer dat hij het spel van het literaire veld ('le jeu littéraire'⁴⁵⁶) beheerst en versterkt hij zo mogelijk zelfs zijn kunstenaars- en schrijverspostuur. Met *Le Chagrin des Belges* oogstte Claus in 1985 werkelijk een ongeëvenaard symbolisch en niet verwaarloosbaar economisch succes⁴⁵⁷ in het Franse literaire veld en leek hij werkelijk zijn intrede te hebben gemaakt in het Franse literaire pantheon.⁴⁵⁸ Door zijn wens op roem en bekendheid als iets uit het verleden voor te stellen, geeft de auteur de indruk dat het succes van wat zijn *chef-d'oeuvre* zou heten hem had overvallen op een onbewaakt moment, toen hij er zagezegd zelf helemaal niet (meer) mee bezig was omdat glamour en faam hem toen naar eigen zeggen koud lieten. Claus' eindelijk ten volle erkende talent en het daaruit volgende succes krijgen op die manier een des te authentiekere allure. Dat hij deze uitspraak echter doet in Frankrijks toen bekendste en meest populaire literaire talkshow, drijft de ambiguïteit van het literaire spel, waarin de schrijver volgens Heinich verscheurd wordt tussen het verlangen naar zichtbaarheid en de afwijzing ervan,⁴⁵⁹ op de spits – een ironie die ook aan Claus waarschijnlijk niet is ontsnapt. Nathalie Heinich haalt zelfs expliciet het in Frankrijk uiterst bekende televisieprogramma *Apostrophes* aan, dat ze omschrijft als 'figure archétypique d'une compromission à la fois fascinante et suspecte

⁴⁵⁶ Zie o.m. Heinich, Nathalie. 'Publier, consacrer, subventionner. Les fragilités des pouvoirs littéraires'. *op. cit.*

⁴⁵⁷ *Le Chagrin des Belges* 'était un incontestable succès de librairie, non seulement en France, en Suisse et au Canada, où le public semblait surtout charmé par le caractère exotique inattendu, mais également en Belgique. [...] Le livre de Claus devint en quelques mois à peine le roman le plus vendu de toute l'histoire de la librairie belge, plus de 25000 exemplaires, sur ce marché étroit où, d'habitude, le chiffre de 5000 est considéré comme un grand succès.' Zie Van Crugten, Alain. 'Le chagrin des francophones'. *op. cit.*, p. 6.

⁴⁵⁸ Vanasten, Stéphanie. "'Appelez-moi empereur'". *op. cit.*

⁴⁵⁹ Zie supra Heinich, Nathalie. *De la visibilité*. *op. cit.*, p. 159.

de la littérature avec les médias'⁴⁶⁰, om haar punt te maken dat het hierbij opnieuw om een uiterst dubbelzinnige vorm van literaire consecratie gaat:

Plus récente que les prix littéraires, la médiatisation audio-visuelle et, notamment, le passage à la télévision, constitue un pouvoir de consécration plus vulnérable encore. C'est que, parmi les « quatre cercles de la reconnaissance », il s'éloigne du pôle restreint des producteurs pour aller vers les moins spécialisés des médiateurs (journalistes ou animateurs plutôt que critiques de la presse écrite) et les moins lettrés des lecteurs – touchant même les non-lecteurs qui composent une bonne part de l'audience.⁴⁶¹

Een media-event

Enigszins vergelijkbaar met het beroemde *Apostrophes*-optreden dat Claus' 'herdoorbraak' met de publicatie van *Le Chagrin des Belges* (1985) in het Franse veld markeerde, vond ook veel eerder, tijdens zijn prilste Franse doorbraak in de jaren vijftig, een belangrijk en spraakmakend media-optreden plaats waarin Claus en zijn vertaalde werk (eventjes) in het middelpunt van de belangstelling kwamen te staan – of dat was alvast de bedoeling geweest. Naast de uitgekiende marketingstrategie van Fasquelle met de *prière d'insérer*-blaadjes, de *bandes publicitaires*, de advertenties in vele Franse bladen, de auteursinterviews die verschenen in de Franse pers – en die, zoals briefwisselingen aantonen, vaak via de uitgeverij werden geregeld –, vond er in 1955 zelfs een heuse door Fasquelle opgezette promotiecampagne plaats. Deze 'manifestation publicitaire' werd georganiseerd naar aanleiding van het op de markt brengen van Claus' tweede roman – *Jours de canicule* (1954) – en tegelijkertijd ook als voorbereiding op zijn toneelstuk *Andréa, ou la Fiancée du matin*, dat later dat jaar opgevoerd zou worden in het prestigieuze Théâtre de l'Œuvre in Parijs en in 1956 in boekvorm zou verschijnen. Het was op de planken van dat bewuste theater dat Fasquelle op achtentwintig maart 1955 een 'déjeuner aux chandelles' zou ensceneren met niemand minder dan de toen net doorgebroken⁴⁶² en erg gehypete jeugdster Françoise Sagan onder de genodigden. Het was echter wel degelijk de bedoeling dat de jonge Claus in het middelpunt van de belangstelling kwam te staan tijdens dit evenement, zoals de brief vanwege Les Éditions Fasquelle aan het door hen ingeschakelde reclame-agentschap 'Publicité Dominique Vernay, Paris' luidde:

⁴⁶⁰ Heinich, Nathalie. 'Publier, consacrer, subventionner'. *op. cit.*; ID. *De la visibilité. op.cit.*, p. 161.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² Sagan brak in 1954, op achttienjarig leeftijd, door met haar roman *Bonjour Tristesse*, uitgegeven bij Julliard.

Nous vous confirmons nos accords vous chargeant de la propagande et de la publicité de la manifestation qui aura lieu le 28 Mars prochain, au Théâtre de l'Œuvre, en l'honneur de Hugo CLAUS.⁴⁶³

Voor een contract van 75.000 Franse francs stelt Fasquelle het volgende voor:

Votre collaboration comportera:

- Le service d'informations pour la presse parisienne et les grands régionaux,
- la documentation des journalistes,
- la diffusion des éléments pouvant intéresser la presse étrangère,
- une exploitation aussi large que possible des émissions de radio et de télévision, pour la France et pour l'étranger,
- l'organisation de toute manifestation de presse en accord avec la production

Opvallend is dat de investering in deze marketingstunt groter is dan die in de vertaling van de gepromote roman zelf. Vertaalster Maddy Buysse zou voor haar romanvertaling aanvankelijk namelijk 50.000 Franse francs ontvangen, een bedrag dat uiteindelijk door de Franse uitgever zelf tot 70.000 Franse francs werd opgetrokken, vanwege de goede kwaliteit die ze de vertaling toeschreven. In een brief aan Buysse die dateert van achttien juni 1954 deelt uitgeverij Fasquelle met name het volgende mee:

Devant la qualité de la traduction du livre de Hugo CLAUS: Jours de canicule que vous nous aviez donnée, il nous est impossible de vous régler ce travail sur la base prévue de 50.000 francs. Nous avons décidé de porter cette somme à 70.000 francs et sommes heureux de vous en informer.

Het aanwerven van een 'agence de publicité' illustreert bovendien treffend hoe ook in een relatief prestigieuze literaire uitgeverij wordt geïnvesteerd in de marktgerichte promotie van haar auteurs.

Ter ere van deze gelegenheid werd er naast Françoise Sagan nog een heel legertje Franse vedetten uitgenodigd dat het hele media-gebeuren net dat tikkeltje extra *éclat* moest bezorgen. Zo was de opkomende en reeds gevierde theatermaker Sacha Pitoëff, die al in februari 1955 had toegezegd de regie van Claus' *Fiancée du matin* te verzorgen, aanwezig op dit 'déjeuner aux chandelles' – wat eens te meer onderstreept dat deze promostunt niet alleen in het kader van Claus' pas verschenen roman plaatsvond, maar ook al een aankondiging was van de op stapel zijnde samenwerking tussen de Vlaamse

⁴⁶³ De brief van Fasquelle aan persagentschap Dominique Vernay dateert van 21 maart 1955 en bevindt zich in het fonds Grasset-Fasquelle (IMEC).

auteur en de Parijse *homme de théâtre*. Tot het illustere gezelschap behoorden daarnaast ook onder meer de gevierde Franse misdaadauteur Auguste Le Breton, de Franstalig-Belgische filmster Dominique Wilms en de Franse zangeres Renée Lebas. Zoals een journalist in het Franse blad *L'Aurore* het zou verwoorden op negenentwintig maart 1955 had 'Hugo Claus [...] donc déjeuné [...] avec la littérature (Françoise Sagan), le cinéma (Dominique Wilms) et la chanson (Renée Labas)'.⁴⁶⁴ Door deze Franse en vaak ook internationaal bekende sterren uit de boek-, film- én muziekindustrie bij het evenement te betrekken, hoopten het organiserende publiciteitsagentschap en de opdrachtgever Fasquelle natuurlijk om de nog onbekende Vlaamse auteur in de schijnwerpers van de pers en een zo breed mogelijk Frans – en tot op zekere hoogte zelfs internationaal – publiek te plaatsen. Dat (Charles) Fasquelle zelf banden had met de filmindustrie – zoals we in vorig hoofdstuk zagen – zal hier ook zeker een rol hebben gespeeld in het opstellen van een gastenlijst.

De vooraanstaande Franse pers zelf was bovendien ook uitgenodigd in de hoop dat er uitvoerig over het evenement zou worden bericht. In meerdere Franse bladen verschenen de dagen nadien inderdaad korte en langere artikelen over het gebeuren, in min of meer gelijkaardige bewoordingen, wat doet vermoeden dat de publieke ontvangst van het 'déjeuner aux chandelles' in het Théâtre de l'Œuvre zorgvuldig was voorbereid en georkestreerd door het Franse reclamebureau dat de pers naar alle waarschijnlijkheid hapklare auteursbiografietjes en beschrijvingen van het evenement had voorgeschoteld.

Ook Claus die met volle teugen leek te genieten van de glitter en glamour van het moment, stak daarbij een vlijtig handje toe. Uit de persartikels die op het voorval terugblikken komt duidelijk naar boven dat Claus toen al bijzonder goed zijn publiek kon aanvoelen en precies wist hoe hij zich moest verkopen. Bijna geen enkele recensent kon kennelijk weerstaan – zo getuigen de positieve recensies – aan het romantische levensverhaal dat de in het sprookjesachtige Brugge geboren Claus – die als berooide jongeman de beroepen van onder meer gevelschilder en seizoenarbeider in de Noord-Franse suikerbietenteelt had beoefend, om uiteindelijk toe te geven aan zijn literaire

⁴⁶⁴ Dit zijn slechts enkele van de grote namen die aanwezig waren op de door Fasquelle georganiseerde lunchparty. Ook Pierre-Aimé Touchard, de vroegere 'administrateur de la Comédie-Française' was onder meer onder de genodigden en in het Franse blad *Combat* verscheen op 29 maart 1955 een foto waarop ook 'Mme Carlo Rim' zich tussen de andere illustere vrouwelijke aanwezigen verdringt om met de jonge Claus op de foto te staan. Carlo Rim was in die tijd een belangrijk Frans scenarist, producer en regisseur die bovendien ook als romancier en essayist actief was. Ook Elly Norden/Overzier was natuurlijk op het gebeuren van de partij, en ook haar achtergrond in de filmwereld wordt in enkele bladen aangehaald.

roeping – hen ongetwijfeld eigenhandig op de mouw had gespeld in zijn weliswaar vloeiende maar toch ietwat exotisch klinkende Frans.⁴⁶⁵

Maar zelfs zonder de hulp van de zelfverklaarde beroepsleugenaar gingen de beschrijvingen van het gebeuren al vlug een eigen leventje leiden. Het evenement zou namelijk de geschiedenis ingaan als het moment waarop Claus de 'Prix Bonjour Jeunesse' ontving. Niemand anders blijkt die prijs echter ooit nog te hebben ontvangen, waardoor het erop lijkt dat deze zogezegde 'prijs' uitsluitend in het leven was geroepen om slechts éénmalig te worden uitgereikt in de context van deze zorgvuldig geënceneerde publiciteitsstunt op het podium van het Théâtre de l'Œuvre. Meer nog, als we de persberichten erop nagaan, is er aanvankelijk niet eens sprake van een prijs. Pas gaandeweg wordt er verwezen naar een zogenaamde prijs en dan nog onder verschillende benamingen. Jacques De Decker had het, terugblikkend op Claus' Parijse jaren, ooit over de 'Prix Aujourd'hui'.⁴⁶⁶ Daarnaast doken in de pers afwisselend de benamingen 'Prix Bonjour Promesse', 'Prix Bonjour Jeunesse', 'Prix de la Jeunesse' en 'Prix Françoise Sagan' op.⁴⁶⁷ Deze inconsequente en twijfelachtige berichtgeving berustte waarschijnlijk op het feit dat Claus op meerdere foto's die tijdens het event genomen werden letterlijk bekroond werd door Françoise Sagan – van wier *Bonjour Tristesse* (1954) de titel van de zogenaamde prijs duidelijk is afgeleid – met een 'couronne de fleurs qui pouvait à la rigueur évoquer des lauriers',⁴⁶⁸ wat al vlug kon leiden tot de veronderstelling dat daaraan ook een symbolische bekroning gekoppeld was.

⁴⁶⁵ Absillis wijst erop dat Jan Walravens de eerste was om een geromantiseerde biografische voorstelling van de jonge auteur te schrijven in een artikel voor *Het Laatste Nieuws* op 25 januari 1950 en daarmee de beeldvorming rond Hugo Claus in belangrijke mate beïnvloedde: 'Zoals de Amerikaanse romanschrijvers had Hugo Claus twaalf stielen en dertien ongelukken alvorens tot de letterkunde te komen. Zo was hij gevelschilder te Parijs, dokwerker te Londen en seizoensarbeider in een suikerfabriek in Noord-Frankrijk' (Walravens geciteerd in Absillis, Kevin. "'Je faam is, geloof ik, definitief gevestigd'. *op. cit.*, p. 244). Ook in het Franse taalgebied zou deze biografische omschrijving van Claus' romantische jeugd met zijn diverse 'odd jobs' gerecycleerd worden en ook de buitenlandse beeldvorming van de auteur mee bepalen. Dat Walravens de zelfpositionering van de auteur hier expliciet koppelt aan de Amerikaanse traditie, versterkt het eerder vermelde vermoeden dat Claus ook op het gebied van imagovorming leentjebuur bij o.m. Faulkner speelde.

⁴⁶⁶ De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 542. De 'Prix Aujourd'hui' is echter een andere prijs, die Claus nooit kreeg en die pas in 1962 in het leven werd geroepen.

⁴⁶⁷ Wildemeersch, Georges & Gwennie Debergh (red.). *Hugo Claus. "Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht". Vijftig jaar beschouwing in citaten, tekeningen en overzichten*. Leuven: Leuven : Peeters, 1999, p. 95-96.

⁴⁶⁸ Anoniem. 'L'écrivain sur les planches'. *Franc-tireur*, 29 maart 1955.



Figuur 19 Renée Labas, Auguste Le Breton, Elly Overzier, Françoise Sagan en Dominique Wilms die Claus de 'lauwerkrans' op het hoofd drukken. 1955, Théâtre de l'Œuvre, Parijs. Foto aanwezig in het Letterenhuis, Antwerpen.

Diverse foto's van Claus die de 'lauwerkrans' op het hoofd gedrukt kreeg door Sagan – bijgestaan door de rest van het glamoureuze, voornamelijk vrouwelijke gezelschap – verschenen de daaropvolgende dagen in de Franse (en Nederlandstalige) pers en gaven aanleiding tot uiteenlopende beschrijvingen:

De République du Centre (Orléans, 30 maart) plaatst het feit dat Claus werd gekroond ('couronné') tussen aanhalingstekens. *Libération* (29 maart) heeft het over 'l'opération "Bonjour promesse"', maar *Le Berry Républicain* (Bourges, 29 maart) maakt er als eerste 'le Prix Bonjour-Promesse' van. Onder de titel 'Bonjour, promesse...' hebben vanaf 30 maart diverse kranten het over een heuse prijs, 'le Prix de la Jeunesse'. Op 31 maart luidt het in *Volksgazet*: 'Françoise Sagan, die onlangs bekendheid verwierf met haar roman *Bonjour Tristesse*, heeft te Parijs de naar haar genoemde prijs voor letterkunde uitgereikt aan de jonge Vlaamse schrijver Hugo Claus voor zijn roman *De hondsdagen*.' *De Post* van 17 april probeert het nog te hebben over het feit dat de schrijver 'symbolisch gekroond' werd, maar wanneer ook de *Haagse Post* van 28 mei spreekt van een 'frisse, groene onderscheiding', die luistert naar de naam 'Bonjour Promesse' is een nieuwe literaire prijs geboren...⁴⁶⁹

⁴⁶⁹ Wildemeersch, Georges & Gwennie Debergh. *op. cit.*, p. 95-96.

Of er tijdens de lunchparty van achtentwintig maart werkelijk sprake is geweest van een prijs, is met andere woorden onwaarschijnlijk, en het ziet er eerder naar uit dat het ging om wat Diederik Stevens 'speculatieve berichtgeving' noemde,⁴⁷⁰ die klakkeloos werd overgenomen, geciteerd en gerecupereerd in de pers binnen en buiten Frankrijk en waarop zelfmystificator Claus maar wat graag inpikte. Claus zelf vermeldde de prijs bijvoorbeeld als 'Prix Bonjour Jeunesse' in een inlichtingenbulletin van de Dienst voor Kunst en Letteren van het Belgische Ministerie van Cultuur – wat echter geenszins impliceert dat de prijs daarom serieus hoeft te worden genomen.⁴⁷¹ Met zijn typische combinatie van zelfrelativering en spot met de autoriteiten voegt Claus in datzelfde bulletin aan de lijst van ontvangen prijzen namelijk ook 'Veroordeling tot vier maanden onvoorwaardelijk wegens schennis van de openbare zeden. In beroep: vier maanden voorwaardelijk met proeftijd van vijf jaar' toe. Veel later, in het fameuze tv-optreden in 1985 op de Franse televisie in Bernard Pivots programma *Apostrophes*, heeft Claus het opnieuw over de Prix Bonjour Jeunesse die hij halfweg jaren vijftig ontvangen zou hebben en de *fifteen minutes of fame* die deze hem opleverde. Françoise Sagan, die zich in 1985 ook tussen Pivots genodigden in de studio bevond, herinnerde zich er echter helemaal niets meer van en wanneer Claus de naam van de prijs laat vallen horen ook de andere gasten van Pivots literaire talkshow het in Keulen donderen. De relatieve roem en het betwistbare bestaan van deze zogenaamde prijs waren met andere woorden van korte duur. En Claus toonde zich daar maar al te zeer van bewust:

J'étais célèbre un petit moment quand Françoise Sagan m'a mis sur la tête un laurier – [zich tot Sagan richtend] vous ne vous en souvenez pas du tout – Bonjour Jeunesse ça s'appelait, au Théâtre de l'Œuvre. Donc vous voyez ce que ça vaut, la célébrité. Vous ne vous en rappelez plus du tout donc.⁴⁷²

De reikwijdte van de glorie die Claus dankzij het media-evenement oogstte moet met andere woorden enigszins worden gerelativeerd, zeker op langere termijn maar ook al in 1955. De aanwezigheid van enkele groten der (Franse) aarde was bedoeld om Claus meteen extra in de *spotlights* te zetten, want zoals Heinich beargumenteert is 'le capital de la visibilité' in zekere mate 'transmissible' en verstevigen 'vedetten' elkaars positie door met elkaar om te gaan.⁴⁷³ Maar door de sterk ongelijke onderlinge verhoudingen ontstond in dit geval in zekere mate een ongewenst en averechts effect: in meerdere

⁴⁷⁰ Stevens, Diederik. *op. cit.* p. 160.

⁴⁷¹ Zie 'Archiefbescheiden met betrekking tot de subsidiëring van auteurs, vertalers en uitgevers', BE-A0512/V19 – 269, 270. Rijksarchief, Beveren. s.d. Afgaande op de overige door Claus vermeldde prijzen en de plaats van het document in het archief dateert het waarschijnlijk van eind jaren zestig.

⁴⁷² Uit 'Dans la plus stricte intimité'. *Apostrophes*, Antenne 2, 13 december 1985.

⁴⁷³ Heinich, Nathalie. *De la visibilité. op. cit.*, p. 60-65.

recensies verdringt de aandacht voor de beroemde aanwezigen de belangstelling voor Claus grotendeels naar de achtergrond. In het artikel dat op negenentwintig maart 1955 verscheen in *Franc-Tireur* wordt Claus bijvoorbeeld gekarakteriseerd aan de hand van enkele algemene, voorgekauwde en stereotiepe bewoordingen, waarna het artikel kort de sfeer schetst om vervolgens in te zoomen op zij die werkelijk tot de verbeelding (van de Parijse journalist in kwestie en zijn vooropgestelde publiek) spraken:

Il y avait beaucoup de monde à cette réception; dans le demi-jour de gloire que la lumière vacillante des chandelles faisait au héros de la fête, on apercevait à travers les rayons et les ombres la silhouette robuste de Pierre-Aimé Touchard, ancien administrateur du Théâtre-Français, et un petit elfe au visage mélancolique qui n'était autre que Françoise Sagan.

Waarna de journalist niet Claus maar 'le petit elfe' aan het woord laat, gevolgd door Pierre-Aimé Touchard en Auguste Le Breton. Bovendien hebben geen van de drie geïnterviewden veel over Claus te zeggen, of heeft de journalist van *Franc-Tireur* daar in elk geval geen enkel belang aan gehecht in zijn artikel. Ook in andere persartikels, zoals bijvoorbeeld in *Libération*, wordt Claus (en diens werk) niet in zijn eigen recht beschreven, maar ligt de nadruk voornamelijk op het succes van de Franse sterren '[qui] étaient venus souhaiter à l'auteur une réussite égale à la leur'.⁴⁷⁴ Daarnaast werd ook de Leo Krynprys herhaaldelijk verkeerd vermeld als de 'Prix Hubert Kryns'⁴⁷⁵ of de 'Prix Albert Kryns'⁴⁷⁶ en werd Claus afwisselend als 'flamand', 'belge' en 'hollandais'⁴⁷⁷ beschreven – soms zelfs binnen één artikel. Dergelijke onnauwkeurigheden en afvlakkende gelijkstellingen illustreren de eerder matige interesse die de Franse pers wist op te brengen voor deze auteur uit een naburig maar perifeer en grotendeels onbekend taalgebied.⁴⁷⁸

⁴⁷⁴ Anoniem. 'Françoise Sagan et Dominique Wilms sont venues souhaiter à Hugo Claus, romancier belge et futur auteur du théâtre de l'Œuvre : « Bonjour, promesse »'. *Libération*, 29 maart 1955.

⁴⁷⁵ H.P. 'Beaux débuts'. *Le Parisien Libéré*, 29 maart 1955.

⁴⁷⁶ Anoniem. "'J'ai soupé aux chandelles dans un faux jardin'". *L'Information*, 30 maart 1955.

⁴⁷⁷ Zie o.m. respectievelijk Anoniem. "'J'ai soupé aux chandelles dans un faux jardin'". *op. cit.*; Anoniem. 'Françoise Sagan et Dominique Wilms sont venues souhaiter à Hugo Claus, romancier belge et futur auteur du Théâtre de l'Œuvre : « Bonjour, promesse »'. *op. cit.*; Anoniem. 'Original déjeuner aux chandelles'. *Combat*, 29 maart 1955; Anoniem. 'L'écrivain sur les planches'. *op. cit.*; Anoniem. 'Un auteur néerlandais présente son roman à Paris'. *Journal du Centre*, 30 maart 1955.

⁴⁷⁸ Zie o.m. Heilbron, Johan & Marjolijn Voogel. *op. cit.* Volgens hen was de Nederlandstalige literatuur lange tijd grotendeels onbekend en onbemind in Frankrijk en bestond er geen duidelijk beeld van. Dit uitte zich onder meer in het feit dat Nederlandstalige auteurs slechts onder de rubrieken 'divers' of 'nordiques' te vinden waren in Franse boekhandels, waarbij ze in het laatste geval zonder onderscheid met andere kleine Noord-Europese literaturen werden geordend. Zie ook Andringa, Kim. *op. cit.*, p. 131 i.v.m. de preciesere labelling van Nederlandse en Vlaams-Nederlandstalige literatuur in recentere jaren.

Zowel Claus zelf als zijn persoonlijke en culturele achtergrond en werk werden met andere woorden vanuit een nogal eenzijdig francocentrisch⁴⁷⁹ perspectief beschreven, waarbij aspecten uit de broncultuur weinig aandacht kregen en vooral de herkenbaarheid en directe aantrekkelijkheid voor het Franse publiek telden, zoals verwijzingen naar 'le Prix Goncourt belge' en de overwegende focus op de Franse vedetten doen uitschijnen. Niettemin kreeg Claus' vroege Franse carrière dankzij het discours over een literaire (nep)prijs dat was ontstaan rond het hele gebeuren, retrospectief meer luister en literaire grandeur. Er wordt met name bijna systematisch naar verwezen – vooral in het Nederlandse, maar bij uitgebreidere beschrijvingen eveneens in het Franse taalgebied – wanneer Claus' vroege (Parijse) periode aan bod komt. Ondanks de door Heinich aangehaalde twijfelachtige, heteronome status van literaire prijzen binnen de tegenstijdige waardenlogica van het literaire veld, blijft het namelijk een fenomeen dat pers en publiek over het algemeen wel weet aan te spreken.⁴⁸⁰

Een relatief succes : 'Le demi-jour de gloire'

De faam en glorie van Claus' vroege Franstalige en internationale carrière speelt zich in de doelcultuur inderdaad grotendeels af in het schemerlicht, 'le demi-jour', – dat gereserveerd is voor auteurs uit kleinere literaturen en minder toegankelijke of populaire taalgebieden –, en niet in de volle schijnwerpers. Bovendien was die 'gloire' even onstandvastig en onvoorspelbaar als de flikkering van een kaarsvlam die tussen duim en wijsvinger kan worden gedooft. Het 'succes' van Claus' doorbraak in het Frans moet bijgevolg in perspectief worden geplaatst – iets wat de auteur onder meer in *Apostrophes* retrospectief ook zelf deed. Enerzijds was de weerklank ervan slechts tijdelijk

⁴⁷⁹ Onder meer Vinkenoogs commentaar op een Franse schrijver, Guy Dupré, die voor het Franse blad *Combat* werkte, omschrijft dit francocentrisme treffend: 'als echt Fransman is hij ignorant, weet niets van niet-Franse schrijvers.' Brief aan Claus van 31 mei 1953. Wildemeersch, Georges. *Laat nooit deze brief aan iemand lezen. op. cit.*, p. 137.

⁴⁸⁰ Zie o.m. supra Heinich's onderscheid tussen de 'four cercles of recognition', waarbij uitgevers, pers en publiek zich minder scrupuleus tegenover prijzen tonen. Heinich, Nathalie. *L'épreuve de la grandeur. op. cit.* Ook Kevin Absillis wijst erop dat literaire prijzen ondanks afwijzingen van schrijvers vaak gezien blijven als een 'krachtig literair keurmerk' door onder meer uitgevers en kritiek. Zie Absillis, Kevin. 'De functie van (mis)prijzen', *op. cit.*; En ook voor Dirk Leyman en Hans Cottyn staat het buiten kijf dat literaire prijzen de 'smeerolie van de literaire machinerie' vormen en kunnen ze zelfs vaak 'wel degelijk brandversnellers zijn van sterke literatuur en niet alleen de tenoren in hun status bevestigen'. Zie Leyman, Dirk & Hans Cottyn. 'Schrijvers en de verloren eer van literaire prijzen'. *DW B: Literair tijdschrift* 1 (2009), online publicatie. <http://www.dwb.be/content/schrijvers-en-de-verloren-eer-van-literaire-prijzen> (Laatst geraadpleegd op 12 januari 2018).

voelbaar en verdween die in de loop der jaren zo goed als volledig in de vergetelheid – bij zijn ‘her-doorbraak’ met *Le Chagrin des Belges* in 1985 heerste er in de Franse pers vaak onwetendheid over Claus’ vroegere Parijse jaren. Onder meer in een radio-uitzending op *France Culture* op zes december 1985 werd expliciet verwezen naar *La Fiancée du matin* in 1955 en onder meer de creatie van *Thyestes* in het Théâtre des Nations in 1967, waarna de presentator zijn verbazing uit dat, ondanks deze vroegere Franse wapenfeiten, ‘le plus grand auteur du monde néerlandais’ tot dan toe toch zo onbekend was gebleven in Frankrijk.

Anderzijds wees Jacques De Decker er als één van de eersten terecht op ‘[qu’] il ne faudrait pas croire, cependant, que l’histoire de la pénétration de l’œuvre de Claus en France commence avec *Le Chagrin des Belges*’⁴⁸¹. Claus’ zeer vroege Parijse doorbraak passeerde op het moment zelf inderdaad zeker niet in stilte – wat lang niet vanzelfsprekend was voor een auteur uit een klein land en taalgebied, en dit ondanks eerder tegenvallende verkoopcijfers.⁴⁸² Deze vroege Franse aandacht had bovendien een niet te onderschatten impact op Claus’ internationale carrière, zoals reeds in vorig hoofdstuk aan bod kwam, en volgens De Decker zouden Claus’ toen reeds opgebouwde contacten uiteindelijk zelfs een aanloop vormen voor zijn latere grote (her-)doorbraak. De Deckers nadruk ligt in zijn artikel echter voornamelijk op het ongeëvenaarde succes dat hij Claus in het Franse taalgebied toeschrijft, waarbij hij de eigenlijke impact en continuïteit van Claus’ Franse carrière enigszins overschat en vooral spreekt vanuit de ‘fiere’ (Belgische) broncultuur, terwijl termen als ‘succes’ en ‘renommée’ vanuit een Frans, Parijs doelcultuurperspectief met betrekking tot een auteur uit een perifere literatuur toch erg relatief blijken.⁴⁸³

Vanuit de marge blijkt het inderdaad allesbehalve vanzelfsprekend om door te stoten tot het Franse literaire centrum, want zelfs de investering van 75.000 francs français voor de promotiestunt naar aanleiding van *Jours de canicule* leverde allesbehalve het gewenste resultaat op, zo beweert André Lejard in zijn brief die hij op zes januari 1956 samen met de drukproeven van *Andréa, ou la fiancée du matin* naar vertaalster-agente Maddy Buysse verstuurt. Hij zegt de contractuele aanpassingen die Buysse (in samenspraak met Claus) suggereerde te hebben doorgevoerd, behalve één:

nous tenons essentiellement à conserver, comme pour les deux précédents ouvrages, les droits de publication en toutes langues, sauf la langue flamande.

⁴⁸¹ De Decker, Jacques. ‘Un Flamand à Paris’. *op. cit.* p. 540-541.

⁴⁸² Hiervan getuigen meerdere brieven tussen Fasquelle, Maddy Buysse en Hugo Claus uit de archives IMEC, fonds Grasset-Fasquelle. Zie ook *infra*.

⁴⁸³ Zie ook Andringa, Kim. *op. cit.*, p. 140.

Ter verdediging voor het behouden van die clause, voert hij aan dat les Éditions Fasquelle kosten noch moeite hebben gespaard om Claus' werk op de markt te brengen. In ruil daarvoor houden ze dan ook vast aan 'les droits de publication en toutes langues'.

Nous avons fait un très gros effort pour Claus en publiant ses deux⁴⁸⁴ romans qui, comme vous le savez, n'ont rencontré aucun succès. Nous ignorons quel accueil recevra sa pièce⁴⁸⁵ du grand public, l'Œuvre ayant au surplus cessé de la jouer et sa reprise étant incertaine. Si cette reprise avait lieu, elle serait du reste limitée à un nombre de présentations déterminé, et il me paraît donc tout à fait légitime de maintenir dans notre contrat les clauses susdites ; le succès que remportent la pièce et le livre en Hollande n'influent absolument pas sur la vente de l'ouvrage en France.

[...] jusqu'ici nous n'avons pas ménagé nos efforts pour Claus. C'est ainsi que nous avons espéré qu'après le cocktail donné en son honneur à l'Œuvre, et qui avait valu de nombreux échos dans les journaux, la vente de ses romans connaîtrait un essor en France. Or, cette manifestation n'a eu absolument aucune répercussion...

Dat Lejard het over 'aucun succès' heeft, strookt met de inderdaad tegenvallende verkoopcijfers, maar heeft ook iets weg van een retorische strategie waarmee hij zijn argument kracht wilde bijzetten; door het succes van Claus te minimaliseren, trachtte hij duidelijk de bereidwilligheid en exceptionele inzet van zijn uitgeverij ten opzichte van de zogezegd 'onsuccesvolle' schrijver te accentueren en zodoende het behoud van de voor Fasquelle voordelige contractregelingen te rechtvaardigen.⁴⁸⁶ Niettemin moet de niet onbelangrijke media-aandacht – 'de nombreux échos dans les journaux' – de uitgeverij toch nog gunstig hebben gestemd ten opzichte van Claus' werk want ook al liet het verkoopsucces dus op zich wachten, toch gaven les Éditions Fasquelle hun geloof en interesse in de jonge buitenlandse auteur nog niet onmiddellijk op. Ze hielden er namelijk nog enkele jaren aan vast om de buitenlandse rechten van de auteur te blijven beheren en in 1957 publiceerden ze na *La Chasse aux canards* (1953), *Jours de canicule* (1954) en *La Fiancée du matin* (1956) als vierde en laatste titel van Claus nog *L'Homme aux mains vides*. Deze vasthoudendheid vanwege de uitgever is typerend voor de 'author policy' van de Franse uitgeversindustrie die we in vorig hoofdstuk al met betrekking tot de contracten tussen Claus en Fasquelle vermeldde en die Sapiro omschrijft als volgt:

⁴⁸⁴ *La Chasse aux canards* (1953) en *Jours de canicule* (1954).

⁴⁸⁵ *La Fiancée du matin* (Franstalige opvoering: 1955; publicatie Franse vertaling: 1956).

⁴⁸⁶ Waarom Buysse aan Lejard vroeg om de clause i.v.m. de wereldrechten voor Claus' werk te herzien voor *La Fiancée du matin* is niet helemaal duidelijk. De kans is echter groot dat Buysse in haar hoedanigheid van literair agente samen met Claus zelf de wereldrechten van het toneelstuk wilde beheren om op die manier zonder tussenpersoon en met grotere winstmarges te kunnen onderhandelen inzake de buitenlandse rechten van Claus' stuk.

Author policy means that a publisher will continue publishing the work by a same writer after having invested in his first title. This norm had applied in the national [French] literary field, where it was embodied in contracts by a clause giving the publisher a right on an author's next four titles; it was now extended to the transnational literary field, where it was implemented through the 'option' a publisher acquired on subsequent works by a foreign writer. Agreeing on this principle was also a means for publishers to regulate the competition between themselves. A publisher could decide not to exert this right if the first title did not sell enough. This happened with Dos Passos: Gallimard refused *The 42nd Parallel*, which he considered redundant with *Manhattan Transfer* and which sold only 2,600 copies, and he lost his option on Dos Passos' works. But small sales were not always a sufficient reason for abandoning an author.⁴⁸⁷

Daarnaast is Lejards vermelding van 'le grand public' opnieuw een indicatie dat deze kwaliteitsuitgeverij inderdaad niet vies was van wat publiekssucces – ook al profileerde ze zich naar de buitenwereld voornamelijk als een uitgeverij waar de literaire kwaliteit primeert. Het belang van pers- en publieksaandacht in het uitgeversbeleid illustreert dat opnieuw de zogenaamde *régimes de l'opinion et de la visibilité* hier dus duidelijk aan het werk zijn.

Maar ook al had het media-event Parijse persaandacht teweeggebracht en verschenen er onder meer over *Jours de canicule* en vooral ook over *La Fiancée du matin* recensies in belangrijke Parijse bladen (zie infra), toch lijkt Lejard de slechte verkoop zelf niet overdreven te hebben.⁴⁸⁸ Er verschenen in de eerste decennia na uitgave geen herdrukken van Claus' bij Fasquelle uitgegeven werken – dat gebeurde pas ná het succes van *Le Chagrin des Belges* in 1985. De oplagen van de eerste drukken werden bovendien niet volledig verkocht, ook niet wat betreft het in 1957 uitgegeven *L'Homme aux mains vides*. Op zeven maart 1960 kreeg Claus met name een brief van een medewerker van les Éditions Grasset-Fasquelle, E. Multon, waarin de toestemming van de auteur wordt gevraagd om een deel van de oplagen van respectievelijk *La Chasse aux canards*, *Jours de canicule* en *L'Homme aux mains vides* te laten vernietigen:

⁴⁸⁷ Sapiro, Gisèle. 'Faulkner in France', *op. cit.*, p. 395-396.

⁴⁸⁸ De exacte verkoopcijfers zijn nergens teruggevonden en niet vrijgegeven door de uitgever. Het door Lejard aangehaalde contrast tussen een (voor een pas doorgebroken en perifere auteur) niet onbelangrijke persaandacht en toch lage verkoopcijfers, had zich enkele jaren eerder trouwens ook afgespeeld met betrekking tot *De Metsiers* in het Nederlands taalgebied, zoals Kevin Absillis aanhaalde: 'De Metsiers, dat twee prestigieuze literatuurprijzen wegkaapte, een *avant-première* in het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* beleefde en door critici druk en in veelal lovende termen werd besproken, markeert het begin van Claus' loopbaan. Omstreeks 1952 was de faam van de dan amper 23-jarige auteur definitief gevestigd. [...] De vrouw die de literaire belofte lanceerde, had ondertussen minder reden tot juichen. *De Metsiers* mocht dan wel sensatie verwekken, het werk werd slecht verkocht.' Zie Absillis, Kevin. "Je faam is, geloof ik, definitief gevestigd". *op. cit.*, p. 259-260.

Le stock [...] est d'une importance disproportionnée avec sa vente annuelle, devenue très faible. Nous vous serions obligés de bien vouloir nous donner l'autorisation de faire pilonner 1876, 2182, 1381 exemplaires, étant entendu que nous en gardons un nombre suffisant pour répondre à une demande éventuelle, d'au moins 20 ans.⁴⁸⁹

Dit impliceert dat de Franse uitgever de verkoopcijfers in de oorspronkelijk oplagen moet hebben overschat. De publicatie van *La Fiancée du matin* (1956) moet waarschijnlijk wel beter hebben verkocht of in kleinere oplage zijn gedrukt want ook al verscheen daarvan evenmin een heruitgave, er blijkt ook geen overschot van te zijn geweest dat in de weg lag in de magazijnen van de uitgeverij.

Niettemin zou Claus zich uiteindelijk als 'investissement à long terme' niet onbetuigd laten toen hij in 1985 met *Le Chagrin des Belges* als het ware 'opnieuw' doorbrak in het Frans, en deze keer met een veel grotere weerklank. Ook al verscheen dit werk bij Julliard, toch zou het zoals eerder aangehaald ook Fasquelle aanzetten om in 1987 en 2003 een herdruk van *La Chasse aux canards* op de markt te brengen in hun prestigieuze Collection Rouge. Direct (economisch) succes en literaire consecratie of erkenning zijn met andere woorden niet aan elkaar gelijk en hoeven niet noodzakelijk met elkaar gepaard te gaan, maar zijn ook niet volledig van elkaar geïsoleerd. Het één kan het ander bevorderen, zoals het voorbeeld van *Le Chagrin des Belges* (1985) illustreert; het leverde de auteur zowel goede verkoopcijfers, verstrekkende literaire erkenning, als herpublicaties, hervertalingen en nieuwe vertalingen van tot dan toe onvertaald werk op en daarenboven ook de vaste titel 'nobélisable'. Ondanks de eerder aangehaalde ambiguïteit van aan literaire prijzen gerelateerde erkenning, werd dit Nobelprijs-epitheton zowel door de kritiek als door andere schrijvers zoals de Fransman Claude Roy – die het al in zijn voorwoord bij de Franse vertaling van *De verwondering* in 1976 en dus nog voor *Le Chagrin* (!) aanhaalde –⁴⁹⁰ aan Claus toegeschreven, wat de soms te rigoureuze opsplitsing tussen schrijvers, uitgevers, kritiek en publiek in Heinichs model illustreert.⁴⁹¹ Daarnaast bestaat er ook een hiërarchie tussen allerlei literaire prijzen en bekleedt de Nobelprijs voor literatuur een al bij al exceptioneel prestigieuze positie ten opzichte van vele andere literaire prijzen. Claus zou uiteindelijk, vooral na *Le Chagrin*, ook meer en meer een referentie worden voor de introductie van andere Vlaamse schrijvers en zijn naam zou zodoende als een oriëntatie- en ijkpunt gaan functioneren binnen een bepaald cultureel repertoire van het Franstalige literaire veld –

⁴⁸⁹ IMEC, fonds Grasset-Fasquelle.

⁴⁹⁰ Na de publicatie van *Le Chagrin des Belges* in 1985 begint de term steeds vaker op te duiken in Franse artikelen over Claus. Zie o.m. Wester, Rudi. *op. cit.*, p. 90.

⁴⁹¹ Want ook schrijvers kunnen dus deelnemen aan de kritiek, kunnen zichzelf identificeren met 'het publiek', waarde hechten aan literaire prijzen en meespelen in de uitgeverijwereld.

namelijk dat van het subveld van in het Frans vertaalde Nederlandstalige literatuur uit Vlaanderen (zie *infra*). Het blijft echter belangrijk om deze relatieve naambekendheid in perspectief te plaatsen en niet uit het oog te verliezen dat de Nederlandstalige literatuur, ondanks groeiende bekendheid vanaf omstreeks de jaren tachtig,⁴⁹² zich tot het dominante, centrale Franse culturele veld blijft verhouden als een perifere literatuur die zich (nog) steeds in een eerder marginaal subveld binnen het Franse literaire systeem bevindt; namelijk dat van de vertaalde (Nederlandstalige) literatuur.

⁴⁹² Zie o.m. Noble, Philippe. 'La littérature néerlandaise en France aujourd'hui'. *op. cit.*; ID. 'Hoe komt een Nederlandstalig boek bij Franstalige lezers terecht?'. *op. cit.*, p. 160; Heilbron, Johan & Marjolijn Voogel. *op. cit.*; Andringa, Kim. *op. cit.*, p. 135, 140.

HOOFDSTUK 2: *La Fiancée du matin* (1955), een Parijse première en publicatie

Een hoogtepunt in de vroege Franstalige Clausreceptie

*Je monte votre pièce. Un chef-d'œuvre!*⁴⁹³

Een rijke receptiegeschiedenis

In dit hoofdstuk zullen we allereerst kort inzoomen op de kritische ontvangst van Claus' *Fiancée du matin* dat in 1955 het licht zag op de bühne van het prestigieuze Parijse Théâtre de l'Œuvre. Deze kritische ontvangst zou met name al snel ook buiten Parijs en Frankrijk worden opgevangen. Opnieuw zullen de Parijse productie en receptie en de door Fasquelle uitgegeven Franse vertaling (1956) op die manier een belangrijke tussenschakel vormen in de vroege internationale ontvangst en verspreiding van het stuk door ook in het buitenland kritische reacties uit te lokken en nieuwe vertalingen, bewerkingen én opvoeringen te stimuleren – zelfs tot aan de overkant van de Atlantische Oceaan. We zullen in het vervolg van dit hoofdstuk dan ook dieper ingaan op de eigenlijk Franse vertaling en vroegste opvoeringen van Claus' eerste avondvullende toneelstuk.⁴⁹⁴ Want naast de internationale zichtbaarheid en literaire

⁴⁹³ Brief van Sacha Pitoëff aan Hugo Claus, 12 februari 1955. Kopie aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, Universiteit Antwerpen.

⁴⁹⁴ De vroegste Nederlandstalige publicatie van *Een bruid in de morgen* dateert van 1953-54 en werd uitgegeven in de achtste jaargang van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*. De eerste reguliere boekeditie verscheen in mei 1955, Antwerpen/Amsterdam: Uitgeverij ontwikkeling S.M./J.M. Meulenhoff, met een voorwoord van Herman Teirlinck getiteld: 'Zo de roos in mijn tuin' (p. 7-11). Beide versies zijn zeer gelijkend en bevatten slechts enkele minuscule verschillen op woordniveau, die eerder te maken hebben met redactionele verbeteringen dan met bewust aangebrachte veranderingen. Wij refereren in onze analyse naar de uitgave van *Een bruid in de morgen* uit Claus, Hugo. *Toneel I*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1988. Ook deze versie wijkt bijna nergens af van de vroege uitgaven en stemt meer bepaald op alle punten die in onze vergelijkende analyse aan bod komen

consecratie die de Parijse kritische receptie teweegbracht, was de Franse tekstversie ook in haar concrete vorm bepalend voor latere versies, vertalingen en opvoeringen die daarop voortbouwden. Omdat Fasquelle rond de tijd van *La Fiancée du matin* nog steeds de wereldrechten van Claus' werk beheerde, vervulde de Franse vertaling binnen de internationale verspreiding van het stuk in feite (haast) de positie van 'origineel'. Ook de vertaalster van het stuk, Maddy Buysse, toonde zich er rotsvast van overtuigd dat de Franse vertaling essentieel was om *Een bruid in de morgen* een internationale carrière te verzekeren, zoals ze in een brief aan Claus van tweeëntwintig januari 1955 opmerkte:

[...] le texte néerlandais ne peut guère servir de base que pour les traductions en Allemand; ni les Anglais, ni les Américains ne traduisent directement de l'original. Il n'est même pas question qu'une œuvre hollandaise soit soumise aux éditeurs américains si elle n'est pas, d'abord, traduite en français [...]⁴⁹⁵

Buysse's uitspraak illustreert opnieuw hoe belangrijk het was om – zeker in die tijd – in het Frans vertaald te zijn en hoe weinig waarde er in de praktijk van het literaire bedrijf blijkbaar aan het gebruiken van de originele tekst als vertrekpunt voor de vertaling werd gehecht. Buysse blijkt bovendien over een goed inzicht te hebben beschikt in de manier waarop vertalingen toentertijd tot stand kwamen, want voor zowel de Duitse vertaling van *Een bruid in de morgen* als waarschijnlijk ook voor de Amerikaanse opvoering zou de Franse vertaling als basistekst dienen.

Als we de Duitse vertaling⁴⁹⁶ naast de Franse leggen, valt meteen op dat die op de Franse boekuitgave van 1956 teruggaat, ook al wordt op de titelpagina van de Duitse uitgave naar de Nederlandse titel verwezen. Op exact dezelfde plaatsen als in de Franse tekst zijn in de Duitse vertaling met name korte en lange weglatingen te vinden (zie

overeen met de vroegere versies, tenzij in enkele zeer zeldzame gevallen expliciet door ons zal worden opgemerkt dat er zich (steeds zeer kleine) verschillen voordoen. We zullen in wat volgt afgekort naar de Nederlandstalige versie van *Een bruid in de morgen* verwijzen als B. Naar de Franse vertaling van *Een bruid in de morgen* door Maddy Buysse (Claus, Hugo. *Andréa, ou la Fiancée du matin*. (vert. Buysse, Maddy). Parijs: Fasquelle, 1956) zal in wat volgt worden verwezen als F. De Franse vertaling is nadien herzien en heruitgegeven in Claus, Hugo. *Théâtre Complet*. Vol 1. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1990, en wordt daarin toegeschreven aan Maddy Buysse en Alain van Crugten. Deze uitgave is echter een door Alain van Crugten gemaakte hervertaling waaraan Buysse zelf niet meewerkte. Naar de hervertaling zal worden verwezen als F². Ook al zijn we ons bewust van de 'meerstemmigheid' van het vertaalproces (zie infra), toch verwijzen we voor het gemak meestal naar 'Buysse's vertaling' of 'Van Crugtens vertaling' om respectievelijk de uitgegeven vertaling uit 1956 en hervertaling uit 1990 aan te duiden.

⁴⁹⁵ In een brief van 3 december 1954 schrijft Buysse eveneens, deze keer met betrekking tot de Franse vertaling van *De getuigen* dat haar vertaling, net als die van Jean Guimard als basis kan dienen voor 'les traductions étrangères'. Beide brieven bevinden zich in de collectie van Antiquariaat de Slegte.

⁴⁹⁶ Claus, Hugo. *Die Reise nach England*. (vert. [uit het Frans] Tophoven, Elmar). Keulen-Marienburg: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1960.

infra) en zijn er vertaalfoutjes of onnauwkeurigheden⁴⁹⁷ overgenomen. Waar de Franse vertaling soms echter weinig idiomatische, eigenaardige constructies bevat (onder meer als gevolg van weglatingen), blijkt de Duitse vertaler, Elmar Tophoven, wel te hebben teruggegrepen naar het Nederlandstalige origineel en op die plaatsen in de tekst dus wel terug bepaalde stukken rechtstreeks vanuit het Nederlands te hebben aangevuld en verbeterd. Ook in de brochure bij de eerste Duitse opvoeringen (1958) was er een stukje vertaling uit Teirlincks voorwoord bij de eerste Nederlandstalige boekuitgave (1955) in het Duits vertaald door Elmar Tophoven. Bovendien bevat de Duitse vertaling ook de oorspronkelijke ‘nota’s voor de regisseur’, die in de Franse boekuitgave, zoals we zullen zien, niet waren opgenomen en waarvoor de vertaler dus naar het origineel moet hebben gekeken. Als we Tophovens eigen persoonlijke en professionele achtergrond in acht nemen zien we dat hij als romanist inderdaad vooral uit het Frans vertaalde – hij had halfweg jaren vijftig *En attendant Godot* (1952) in het Duits vertaald en zou nadien vaste Beckettvertaler worden en zou later nog namen als Robbe-Grillet, Duras, Ionesco en Sarraute aan zijn vertalerspalmares toevoegen. Maar zeker aan het begin van zijn carrière blijkt hij ook enige ervaring te hebben opgebouwd met het vertalen van Nederlandstalige literatuur. Zo vertaalde hij in 1955 Jacoba van Veldes *De grote zaal* (1953).⁴⁹⁸ Bovendien was Tophoven afkomstig uit het Duitse stadje Straelen nabij de Nederlandse grens, wat zijn kennis van het Nederlands mede kan verklaren. Dat hij toch de Franse vertaling duidelijk als basistekst gebruikte, ligt waarschijnlijk aan zijn contacten met de Parijse literaire wereld. De kans is met andere woorden groot dat hij in de eerste plaats via de Franse vertaling en positief ontvangen Parijse opvoering met Claus’ tekst in aanraking kwam en niet rechtstreeks via de Nederlandstalige uitgave, opvoering en (pers)ontvangst van het toneelstuk.

Zoals Buysse in bovengaand citaat al voorspelt, blijkt ook de Amerikaanse speelversie van het stuk⁴⁹⁹ enkele jaren later trouwens inderdaad te zijn gebaseerd op de Franse

⁴⁹⁷ Zo is in de Duitse vertaling Hilda bijvoorbeeld ‘vierunddreißig Jahre’ (p. 14 in de Duitse vertaling), net als in de Franse (F, p. 14), terwijl ze in de Nederlandstalige tekst achtendertig jaar oud is. Ook is Hilda ‘etwas geschminkt’ (p. 31 in de Duitse vertaling), wat eerder aansluit bij de (foute) Franse vertaling ‘un peu maquillée’ (F, p. 53) (het had ‘un peu trop maquillée’ moeten zijn) i.p.v. het oorspronkelijke ‘iets te veel gemaquilleerd’ (B, p. 44).

⁴⁹⁸ Van Velde was zelf literair agente van Beckett geweest en vertaalde werken van hem, waardoor het niet onmogelijk is dat Tophoven ook via zijn Parijse contacten met Van Velde in aanraking kwam in plaats van door rechtstreekse contacten met het Nederlandstalige literaire veld.

⁴⁹⁹ De Engelse vertaling werd niet uitgegeven. Er zijn aanwijzingen dat de Engelse actrice van Nederlandse afkomst, Selma Vaz Dias, een Engelse vertaling maakte. Buysse verwijst met name naar Dias’ vertaling in een brief van 23 april 1958 en ook verscheen er op 9 mei 1959 een artikeltje in *Het Parool* waarin Dias naar haar Engelse vertaling verwijst. Het is echter onwaarschijnlijk dat de vertaling van Dias voor de Amerikaanse off-Broadway voorstelling werd gebruikt. Er wordt zoals gewoonlijk geen vertalersnaam in de brochure bij de Amerikaanse opvoering uit 1960 vernoemd, maar Dias laat in een brief van 9 juli 1962 aan Claus weten dat ze

vertaling – zo wordt expliciet vermeld in enkele recensies in de Nederlandstalige pers⁵⁰⁰ naar aanleiding van de afgekraakte Amerikaanse opvoeringen van het stuk in mei 1960, die slechts twee voorstellingen kende.⁵⁰¹ Claus' eigen Amerikareis in 1959-1960 mag dan een trigger zijn geweest om zijn stuk in Amerika op de planken te krijgen, en hij correspondeerde persoonlijk met Jean Robbins, de Amerikaanse actrice die Andrea zou vertolken, toch is het niet onwaarschijnlijk dat de uitstraling van een eerdere Franse vertaling en Parijse opvoering het Amerikaanse toneelgezelschap moet hebben overtuigd. De Amerikaanse actrice verwijst in haar correspondentie met Claus bijvoorbeeld ook naar het stuk als 'Andrea' – en dus niet naar de Nederlandse titel, maar naar de alternatieve Franse titel die *Andréa, ou La Fiancée du matin* luidde. In een van de Amerikaanse recensies is eveneens een kleine aanwijzing te vinden dat inderdaad de Franse versie werd gebruikt, aangezien Hilda in de Amerikaanse opvoering, net als in de Franse (en Duitse) tekst, vierendertig jaar oud is terwijl ze in Claus' tekst achtendertig is.⁵⁰² Ook in dit geval blijkt de Franse vertaling dus opnieuw een heel concrete instrumentele functie te hebben vervuld als 'brontekst' voor de Amerikaanse vertaling.

In de Nederlandstalige recensies die naar het gebruik van de Franse vertaling als basis voor de Amerikaanse opvoeringen verwijzen, wordt uitdrukkelijk betreurd dat niet het Nederlandstalige origineel als brontekst werd aangewend en wordt dat, naast de – zo oordelen meerdere Nederlandstalige recensenten⁵⁰³ – totaal misplaatste regie, als de oorzaak van de mislukking van het stuk in New York gezien.

Zoals we in wat volgt zullen zien, traden er in zowel de Franse opvoeringen als in de uitgegeven Franse vertaling soms ingrijpende verschuivingen en weglatingen op en is het inderdaad niet uitgesloten dat die mede aan de Amerikaanse 'mislukking' ten

haar reeds lang gemaakte vertaling van *Een bruid* nog bij geen enkel gezelschap had weten onder te brengen en ze maakt ook duidelijk dat ze uitdrukkelijk met het oog op een Londense voorstelling vertaalde – van (voorbijge voorstellingen in) Amerika is totaal geen sprake. Het is zelfs maar de vraag of Dias zelf (enkel) de Nederlandse tekst als brontekst gebruikte; ze maakte namelijk meermaals bewerkingen uit het Frans. Haar geschreven Nederlands blijkt uit enkele bewaarde brieven van haar, waaronder die van 9 juli 1962, uit het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA, bovendien niet vlot, ook al bracht ze een deel van haar kindertijd blijkbaar wel in Nederland door.

⁵⁰⁰ Anoniem. 'Vermoord in New-York. Een bruid zonder morgen. Slecht Claus-spel of slechte regie?'. *De Standaard*, [de exacte datum ontbreekt] mei of juni 1960; Anoniem. 'New York kraakte genadeloos Claus' "Bruid in de Morgen". [dagblad onbekend], 10 juni 1960. Zie de knipselmappen van het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

⁵⁰¹ Deze opvoeringen vonden plaats off-Broadway in het Maidman Playhouse, geregisseerd door Amnon Kabatchnik.

⁵⁰² Atkinson, Brooks. 'Theatre: Problem Family. *Bride in the Morning* bows at Maidman'. *New York Times*, 26 mei 1960.

⁵⁰³ Anoniem. 'Vermoord in New-York'. *op. cit.*; Anoniem. 'New York kraakte genadeloos Claus' "Bruid in de Morgen". *op. cit.*; Anoniem. 'Broadway: een gok'. *Het Parool*, 9 mei 1961.

grondslag lagen. Uit onze analyses die in dit hoofdstuk volgen, zal met name blijken dat meerdere aanpassingen in de Franse versies directe gevolgen hadden voor de karakterisering van de personages en laat nu net dat een van de aspecten zijn die het merendeel van de negatieve kritiek te verduren kreeg in de Amerikaanse ontvangst van het stuk.⁵⁰⁴ Zo wijst alles erop dat in de Amerikaanse versie een overdreven zinnelijke in plaats van symbolisch-platonische interpretatie van de broeder-zuster relatie op de planken werd gebracht, wat het oorspronkelijke delicate en symbolisch geladen stuk al snel een potsierkelijke indruk moet hebben bezorgd. De verhouding tussen Andrea en Thomas wordt in de Amerikaanse pers bijgevolg systematisch als overdreven hysterisch en seksueel beoordeeld, waarbij Andrea ‘in her slip and brasiere’⁵⁰⁵ zit, ‘voluptuous’⁵⁰⁶ wordt genoemd en vergeleken wordt met Theda Bara,⁵⁰⁷ de overdreven pathetisch acterende heldin van de stomme film en één van de eerste seksymbolen van de Amerikaanse filmindustrie. Zoals enkele foto’s in knipsels verraden, lijkt Jean Robbins – de actrice die Andrea vertolkte – inderdaad meer op een zwartharige, voluptueuse Marilyn Monroe dan op het jongensachtige meisje met pullover en korte zwarte haren (B, p. 25) uit de ‘nota’s voor de regisseur’ van het oorspronkelijke stuk. Ook nicht Hilda is afgaand op de Amerikaanse recensies veel te knap gecast – wat opnieuw niet strookt met Claus’ expliciete beschrijving van het personage in zijn toneelaanwijzingen – want meerdere recensenten kunnen maar niet begrijpen dat een jongeman als Thomas van zo’n mooie vrouw zou wegrennen – wat hij echter wel doet.⁵⁰⁸ Hierdoor wordt Thomas’ gedrag dan ook des te meer als volstrekt hysterisch en onplausibel afgeschreven in de Amerikaanse receptie. Onder meer het feit dat de ‘nota’s voor de regisseur’ – waarin Claus benadrukt dat het stuk niet realistisch is en waarin hij zijn personages zowel uiterlijk als qua gedrag beschrijft (B, p. 25) – niet zijn opgenomen in de gepubliceerde Franse vertaling, schijnt met andere woorden een niet te verwaarlozen impact te hebben gehad op de Amerikaanse mise-en-scène. Daar waar de mislukking in de

⁵⁰⁴ Watts, Richard Jr. ‘Sad History of a Belgian Family’. *New York Post*, 26 mei 1960; Atkinson, Brooks. *op. cit.*; Kerr, Walter. ‘A Bride in the Moring At the Maidman Playhouse’. *New York Herald Tribune*, 26 mei 1960.

⁵⁰⁵ Kerr, Walter. *op. cit.*

⁵⁰⁶ Atkinson, Brooks. *op. cit.*

⁵⁰⁷ Kerr, Walter. *op. cit.*

⁵⁰⁸ Zoals gezegd werd in de Franse vertaling ook een latere omschrijvende toneelaanwijzing van de auteur waarin hij specificeert dat de onzekere en niet zo knappe nicht zichzelf overdreven gemaquilleerd heeft verkeerdelijk vertaald als ‘un peu maquillée’ (F, p. 53) in plaats van ‘un peu trop maquillée’. Dit doet nicht Hilda in de Franse versie minder onzeker – en mogelijk ook minder lelijk – overkomen dan in de Nederlandse tekst. In de Franse tekst is Hilda zoals we opmerkten ook wat jonger: vierendertig (F, p. 14 en 22) in plaats van de oorspronkelijke achtendertig. Ook dat kan haar personage minder wanhopig en minder tragisch als ‘oud jongmeisje’ (B, p. 26) hebben doen overkomen en de Amerikaanse regisseur ertoe hebben aangezet een niet onaantrekkelijke Hilda te casten.

Amerikaanse ontvangst systematisch aan het stuk zelf en aan de auteur wordt toegeschreven – zonder enigszins rekening te houden met het interlinguale en intersemiotische vertaalproces – wordt in de Nederlandstalige artikels die verschenen naar aanleiding van de negatieve ontvangst van Claus' stuk in Amerika, de schuld voor de mislukking echter systematisch bij de foute interpretatie, regie en vertolking gelegd in plaats van (ten onrechte) bij de auteur. Een van deze Nederlandstalige recensies vraagt zich in de titel letterlijk af of de flop van de Amerikaanse opvoering van Claus' *Bruid* aan een 'slecht Claus-spel of [een] slechte regie' lag en besluit dat '[h]et stuk [...] in het Maidman Playhouse zonder meer verkeerd geïnterpreteerd' was.⁵⁰⁹

Met deze internationale uitstraling en concrete vormelijke impact van de Parijse vertaling op latere vertalingen en opvoering in ons achterhoofd, zullen we in dit hoofdstuk ingaan op de ontstaansgeschiedenis van *La Fiancée du matin*, zowel op gebied van het materiële totstandkomingsproces van de publicatie en opvoering door de contacten tussen en netwerken van de verschillende belanghebbende partijen in kaart te brengen, als op gebied van de 'meerstemmige' tekstuele genese door het tekstuele vertaalproces met behulp van het beschikbare bronnenmateriaal te reconstrueren. Vervolgens zullen we ook verder ingaan op de vroege opvoeringsgeschiedenis van het stuk binnen de francofonie en naast de eerste Parijse opvoeringen dus ook aandacht besteden aan de eerste belangrijke Brusselse première van het stuk, die een nieuw tijdperk in de Franstalige Clausreceptie zou inleiden en zodoende een aanloop vormt naar het hieropvolgende intermezzo 2 en hoofdstuk 3. Tenslotte zullen we de gepubliceerde hervertaling van het stuk in vergelijkend perspectief bespreken tegen de achtergrond van de geëvolueerde historische constellatie van de betrokken literaire velden en het internationale literaire systeem. Op micro-niveau betrekken we daarbij eveneens de habitus van de concrete tekstvertalers die net als de auteurspositie in belangrijke mate afhankelijk is van machtsverhoudingen en waardenlogica's binnen het literaire veld evenals van de daarmee verweven historisch veranderende positie van het werk van Claus binnen het internationale literaire systeem.

⁵⁰⁹ Anoniem. 'Vermoord in New-York'. *op. cit.* Ook Johan De Roey omschrijft het New Yorkse débâcle in soortgelijke termen en haalt ter illustratie hetzelfde *Standaard*-artikel aan, waarbij hij de mislukking wijt aan een overdreven realistische interpretatie waarin 'broer en zus schuimbekkend over het vloerkleed [rolden]'. De Roey, Johan. *op. cit.*, p. 94-95.

De kritische ontvangst : ‘La critique parisienne, une fois de plus, voyait juste...’⁵¹⁰

Ook al valt op basis van het Franse persmateriaal naar aanleiding van het in het eerste intermezzo besproken mediagebeuren het institutionele bestaan van de Prix Bonjour Jeunesse sterk te betwifelen, tijdens het theaterseizoen 1955-1956 sleepte Claus wel degelijk de Prix Lugné-Poë in de wacht. Deze prijs bekroonde het beste toneelstuk van het afgelopen Parijse seizoen. Hij ontving de prijs voor *La Fiancée du matin*, dat eind 1955 in het Théâtre de l'Œuvre zijn Franse première beleefde. Niemand minder dan de gevierde Frans-Russische acteur en regisseur Sacha Pitoëff deed dienst als *metteur en scène* terwijl hij eveneens vader Pattini vertolkte, en een piepjonge Jean-Louis Trintignant verscheen in de mannelijke hoofdrol van Thomas. Ook tijdens zijn tweede ‘officiële’ bezoek aan le Théâtre de l'Œuvre – na le déjeuner aux chandelles van eerder dat jaar – verkeerde de Vlaamse auteur met andere woorden in goed gezelschap, wat opnieuw bijdroeg tot de niet geringe aandacht in de Parijse pers.

Aan de éne kant duiken er in de Franse, en dan vooral Parijse pers een groot aantal aankondigende artikeltjes op, die kort op de inhoud van *Andréa, ou la Fiancée du matin* ingaan, soms terloops iets over de auteur laten vallen, maar voornamelijk inzoomen op Pitoëffs rol als de ontdekker van een nieuwe, jonge auteur en dramaturg. Er verschijnen dan ook meerdere interviews met Pitoëff naar aanleiding van de opvoering, waarin de Russisch-Franse⁵¹¹ theatervedette het echter vaak niet uitsluitend over zijn plannen met Claus en diens stuk heeft. Opnieuw lijkt in de Franse pers de aandacht in de eerste plaats naar de Franse beroemdheden uit te gaan, die zodoende Claus en zijn stuk zelf gedeeltelijk dreigen te overschaduwten. Zo wordt er eigenaardig genoeg en in tegenstelling tot de veelvuldige referenties naar de lichtelijk overroepen Krynprprijs (‘le Goncourt belge’) en de bedenkelijke Prix Sagan-Bonjour Jeunesse voor zijn eerdere werken, haast in geen enkele recensie gewag gemaakt van de Prix Lugné-Poë – die blijkbaar met minder blazoengeschal en luister was uitgereikt. De Prix Lugné-Poë bestond sinds 1946, maar blijkt weinig bekendheid te hebben genoten.⁵¹² Dat er in de

⁵¹⁰ Citaat uit een advertentie getiteld ‘Nous avons lu...’ van boekhandel ‘Jean Prolo Librairie, La Hulpe’ in een onbekend Franstalig Belgisch blad, 7 april 1956, Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

⁵¹¹ Sacha Pitoëff was van Russische afkomst en de zoon van Georges en Ludmilla Pitoëff, beide belangrijke theaterpersoonlijkheden in Parijs die tijdens de eerste decennia van de 20^{ste} eeuw heel wat Russische klassiekers op het Parijse toneel introduceerden.

⁵¹² De prijs blijkt nog zeker tot in 1989 te zijn uitgereikt, maar is intussen sinds 2001 vervangen door de bekendere ‘Prix S.A.C.D. de la dramaturgie de langue française’. Er is weinig informatie over de Prix Lugné-Poë beschikbaar, maar de prijs wordt ook de ‘Prix Lugné-Poë de la SACD’ (Société des Auteurs et Compositeurs

vroegste recensies van de opvoeringen niet op de Prix Lugné-Poë wordt gezinspeeld, is logisch aangezien de prijs pas begin '56 werd uitgereikt, maar ook nadien blijft de prijs weinig vermeld in de Franse pers – ook al waren de vroegste uitgaven op aangeven van de immer zakelijk fijngevoelige Maddy Buysse wederom voorzien van een *bandeau publicitaire* die de prijs vermeldde.⁵¹³

Naast de persaandacht die in de vorm van aankondigingen of interviews voorafging aan de voorstelling, wordt er na de première op vijftien november 1955 in zowat alle belangrijke Franse bladen wel een woordje aan de opvoering van *Andréa* en aan de ontdekking van Claus als nieuw dramaturgisch talent gewijd. Daarbij gaat het vaak om korte recensies die na een bondige en weinig originele uiteenzetting van de plot kort een oordeel vellen over het stuk, zonder uitgebreide analyses, argumentatie of beschrijvingen. Aan de andere kant zijn er naar aanleiding van de creatie van het stuk in le Théâtre de l'Œuvre toch ook een niet gering aantal redelijk uitgebreide en meer genuanceerde besprekingen van het stuk te vinden in de Parijse pers – en niet in de eerste de beste dag- en weekbladen. Opvallend is dat in deze artikels de toon ook vaak overwegend positief is – Claus' stijl wordt als krachtig en solide beschreven (onder meer de gezaghebbende theatercriticus Jacques Lemarchand heeft het over een 'style ferme et pur' (zie infra)), Claus wordt meermaals een 'dramaturge-né' genoemd, de regie van Pitoëff wordt formidabel bevonden, evenals de acteerprestaties. Toch klinken er ook enkele terugkerende afwijzende kritieken,⁵¹⁴ soms zelfs van vooraanstaande critici. De thematiek wordt meermaals scabreus bevonden en de auteur maakt nog beginnersfouten⁵¹⁵ waardoor sommige scènes niet werken; '[elles] tombe[nt] un peu dans la niaiserie ou le comique involontaire'.⁵¹⁶ In *Le Figaro* verschijnt op zeventien

Dramatiques) genoemd. Ook voor Claus zelf heerste er enige onduidelijkheid rond de prijs, zo illustreert onder meer Claus' aan Vinkenoog geadresseerde vraag in een brief van begin februari 1956: 'Ik kreeg bericht dat "Andrea" de Lugné-Prix-prijs 1955 heeft gekregen [sic]. Is dit voor 1^e werk? buitenlands werk? realisatie én stuk?'. Vinkenoogs antwoord getuigt ervan dat ook hij niet vertrouwd was met de prijs. Op 11 februari 1956 antwoordt hij dat hij de Prix Lugné-Poë opzocht in een boek, *Guide des Prix Littéraires*, en dat hij inderdaad door de 'Société des Auteurs Dramatiques' werd uitgereikt, maar er verder geen 'beginselverklaring' bij stond en hij er niet meer over weet. Zie Wildemeersch, Georges. *Laat nooit deze brief aan iemand lezen. op. cit.*, p. 413.

⁵¹³ In een brief van André Lejard aan Maddy Buysse van 6 februari 1956 schrijft Lejard: 'votre suggestion de faire figurer sur la bande d'Andrea: Prix Lugné Poë me paraît extrêmement judicieuse'. IMEC, fonds Grasset-Fasquelle. Zie supra voor een zwart-wit afbeelding van *Andréa*, ou *La Fiancée du matin* met buikbandje.

⁵¹⁴ Verdot, Guy. 'Il y a toujours « Les Pitoëff »'. *La Nouvelle République*, 22 november 1955; Bourget-Pailleron, Robert. [zonder titel] *Revue des deux mondes*, 1 december 1955; P.Q. 'Andréa aux Mardi [sic] de l'Œuvre'. *Réforme*, 3 december 1955.

⁵¹⁵ Ook in de Vlaamse ontvangst werd al eens aangehaald dat Claus' als beginnend theaterauteur '[nog] zienderogen [...] aan zuivere toneeltechniek te kort [schoot]', zoals Herman Teirlinck het formuleert in zijn voorwoord bij de eerste uitgave van *Een Bruid in de morgen*.

⁵¹⁶ Lebesque, Morvan. 'De Shakespeare à Jacques Deval'. *Carrefour*, 23 november 1955.

november 1955 bijvoorbeeld een artikel van de hand van Jean-Jacques Gautier die onder meer bekend was als theatercriticus en laureaat van de Prix Goncourt in 1946. Volgens hem hebben we niet met een meesterwerk te maken; het thema is ongepast en sommige scènes komen ongewenst komisch over, maar het stuk is ook niet ‘absolument nul’. Gautier merkt lauwertjes op dat ‘certains passages présentent un commencement d’intérêt’. Vooral de regie en acteerprestaties dragen zijn lof weg.⁵¹⁷

Maar het stuk oogstte ook heel wat bijval, en niet van de minsten. In *Le Monde* verschijnt op drieëntwintig november 1955 een uitermate positieve recensie door de theater- en filmcriticus Henry Magnan⁵¹⁸ waarin hij vergelijkingen met de klassieke Griekse tragedie enerzijds en moderne auteurs als ‘Tchékov, Ibsen ou Lenormand’ anderzijds niet schuwt. Dit soort vergelijkingen met grote Franse en internationale namen is een fenomeen dat voortdurend terugkeert in Franse recensies van Claus’ werk. Zoals we zagen gebruiken critici deze vergelijkingen niet alleen om hun (positieve) oordeel kracht bij te zetten, maar eveneens om een (nog onbekend) auteur uit een (nog) onbekende, perifere literatuur te introduceren en binnen een herkenbaar repertoire in te bedden, dat dienstdoet als referentiekader en als legitimering. Ook hier komt dus het idee naar boven van (strategisch) repertoire als een ‘mentale uitrusting’ van in dit geval de criticus om de eigen culturele kennis te etaleren en zowel zichzelf als de beschreven auteur te legitimeren, maar ook om er bijvoorbeeld bepaalde herkenbare en gedeelde waardeoordelen aan te koppelen.⁵¹⁹ Met betrekking tot Claus’ later werk, na 1985, merkt Stéphanie Vanasten soortgelijke mechanismen op en wijst ze erop dat de auteur deze ‘name-dropping’ van Franse recensenten minzaam overneemt en zijn literaire ‘maître vénéré’ aanpast al naar gelang de omstandigheden⁵²⁰ – wat ook opnieuw tekenend is voor Claus’ flexibele zelfpositionering die we hierboven behandelden.

Naar aanleiding van *Andréa, ou la Fiancée du matin* doken ook vergelijkingen op met internationale grootheden als Tennessee Williams en Ugo Betti, of met Franse kleppers als François Mauriacs *Feu sur la terre*, Anouilh’s *Le canard sauvage* en *Hermine*, en Jean Cocteau’s *Les enfants terribles*. Deze laatste wordt evenwel ook in enkele recensies aangehaald om Claus’ stuk af te breken als een verdund afgietsel van Cocteau’s werk. Toch zijn positieve vergelijkingen in de meerderheid. In de rubriek ‘Ce que Henry Magnan a vu de mieux pour vous’ in het damesblad *Femme* drukt Magnan zich in december 1955 bijvoorbeeld nog lovender uit over Claus’ stuk dan in *Le Monde*:

⁵¹⁷ Gautier, Jean-Jacques. ‘Aux Mardis de l’Œuvre : « Andréa » de Hugo Claus’. *Le Figaro*, 17 november 1955.

⁵¹⁸ Magnan, Henry. ‘Aux Mardis de l’Œuvre : « Andréa ou la fiancée du matin »’. *Le Monde*, 23 november 1955.

⁵¹⁹ Zie Andringa, Els et al. *op. cit.* p. 204.

⁵²⁰ Vanasten, Stéphanie. ‘« Appelez-moi empereur ». *op. cit.*, p. 273.

Une étonnante réussite qui ne saurait manquer de rappeler celle de l'*Hermine* au départ de Jean Anouilh. [...] C'est la meilleure pièce que l'année naissante nous offre dans son berceau de Noël : elle a la pureté du diamant et son prix n'est... pas très élevé.

Ook kunnen we niet voorbijgaan aan het erg vleierende stuk van toneelauteur, filosoof en literair recensent Gabriel Marcel, dat in *Les Nouvelles Littéraires* verscheen. Marcel – een grote naam uit het toenmalige Franse intellectuele en culturele leven – heeft letterlijk niets op Claus' stuk aan te merken. Zijn persoonlijke analyse is uitermate lovend op elk gebied, van de 'vérité poétique', tot de uitstekende acteerprestaties en de veelbelovendheid van Hugo Claus. Er is geen enkele negatieve bedenking te bespeuren in Marcells artikel dat trouwens verontschuldiging opent met de woorden 'Je ne pourrai m'étendre autant que j'aurais souhaité sur *Andréa* ou *la Fiancée du matin* [...] qui mérite sans aucun doute de passer en spectacle régulier'. Om af te sluiten concludeert Marcel:

Il ne faudra pas oublier le nom de M. Hugo Claus. [...] Il ne faut pas qu'il renonce à écrire pour le théâtre. Il y a longtemps que je n'ai vu un débutant aussi bien doué.⁵²¹

In *Le Figaro Littéraire* laat Jacques Lemarchand,⁵²² de bekende Franse theatercriticus en grondlegger van de legendarische theatercollectie *Le Manteau d'Arlequin* bij Gallimard – waarin in 1967 trouwens de Franse vertaling van Claus' *Thyestes* zou verschijnen –, zich evenmin onbetuigd als pleitbezorger van de jonge Claus. Lemarchand stond overigens bekend om zijn aandacht voor jong en niet uit het centrum afkomstig theatertalent en was een voorstander van de decentralisatie van het Franse theater.⁵²³ Hij zegt expliciet dat hij het jammer vindt dat de brochure van het stuk zo weinig details prijsgeeft over 'la personnalité de M. Hugo Claus' en ging achter de schermen zelfs te rade bij Fasquelle voor bijkomende uitleg, zo getuigt een brief van negenentwintig november 1955 die bewaard is in het 'fonds Grasset-Fasquelle' van de IMEC-archieven. Jacques Lemarchand bedankt André Lejard in dat schrijven voor de inlichtingen die deze laatste verschaftte omtrent Claus en diens stuk *Andréa*, waarna hij toevoegt: 'il me semble, si – comme on me l'a dit – cette *Andrea* doit passer "en régulier" à l'Œuvre, qu'il serait bon de doter le

⁵²¹ Marcel, Gabriel. 'Andréa'. *Les Nouvelles Littéraires*, 1 december 1955.

⁵²² Lemarchand, Jacques. '« Andréa ou la fiancée du matin » d'Hugo Claus aux Mardis de l'Œuvre'. *Le Figaro Littéraire*, 26 november 1955, p. 12.

⁵²³ 'Jacques Lemarchand représente pour les auteurs nouveaux, les jeunes compagnies, les metteurs en scène désargentés, les directeurs de théâtre exigeants ou les acteurs de la décentralisation théâtrale un appui fidèle et actif.' Zie 'Jacques Lemarchand. Un critique combattant: Biographie de Jacques Lemarchand', online. <http://jacques-lemarchand.blogspot.com/> (Laatst geraadpleegd op 20 maart 2019).

programme d'une notice sérieuse sur l'auteur'.⁵²⁴ Het inderdaad zeer summiere biografietje van Claus in de theaterbrochure (zie infra) naar aanleiding van de vroegste Parijse opvoeringen in l'Œuvre getuigt opnieuw van een eerder geringe aandacht en interesse vanuit het centrum voor de jonge Vlaamse auteur en zijn literair-culturele achtergrond en het is niet voor niets dat net de op decentralisatie gerichte Lemarchand hierbij een kanttekening plaatst. Aan zijn opmerking over het tekort aan informatie over de auteur, voegt Lemarchand in zijn recensie echter toe: 'Une oeuvre doit sans doute se juger sur elle-même et, je le dis toute de suite, *Andréa* est une pièce de très bonne qualité'. Hij noemt het stuk 'une révélation', zonder daarom echter blind te blijven voor enkele kleine uitglijders, die Lemarchand niet wijt aan een tekort aan talent of stijl maar aan een gebrek aan ervaring en voeling met het Franse publiek. Zo bestempelt Lemarchand de manier waarop in het stuk over 'des "choses de l'amour"' wordt gesproken als eerder naïef en on-Frans:

L'action se déroule dans la Belgique du Nord, d'où, peut-être, l'auteur est originaire ; cela expliquerait quelques maladresses, non de style – celui de M. Claus est ferme et pur – mais dans sa façon de parler des « choses de l'amour ». M. Claus ne sait pas, ou ne semble pas savoir que le spectateur français ne peut pas entendre parler des choses de l'amour sans « rigoler » : c'est ce qu'il appelle avoir du bon sens. Si M. Claus avait su cela, il aurait assurément coupé quelques répliques, fort naturelles d'ailleurs, mais qui ont paru d'un comique irrésistible au public plein de bon sens de la générale.

Deze opmerking van de Franse criticus over de ongewenste lachwekkendheid van sommige scènes – waarin Lemarchand echter ook een zekere kritiek laat doorklinken ten opzichte van de zogenaamde 'bon sens' die het Franse publiek zich aanmat – is overigens een element dat in meerdere recensies opduikt,⁵²⁵ ook bij onder meer de boekuitgave in 1956 en in sommige recensies naar aanleiding van de Franstalig-Belgische opvoeringen van het stuk in het Belgische Théâtre royal des Galeries in

⁵²⁴ Op 24 november 1955 had Lejard aan Lemarchand inderdaad een brief geadresseerd waarin hij Claus' geromantiseerde levensverhaal opdiste. Betekenisvol is dat hij het niet verzuimde om Maddy Buysses rol te vermelden wanneer hij zegt: 'Hugo Claus écrit en flamand ; ses ouvrages ont été traduits par Maddy Buyse. *Andréa* est sa première pièce ; elle a été jouée dernièrement à Amsterdam avec un très grand succès'. Lemarchand ontving naar alle waarschijnlijkheid de brief van Lejard pas nadat zijn recensie al was gepubliceerd, aangezien er van de info die Lejard hem geeft geen spoor in de recensie te vinden is en hij zich daar nog beklaagt over de weinige biografische kennis die hij over de auteur in kwestie heeft. Fonds Grasset-Fasquelle (IMEC).

⁵²⁵ O.m. in Gautier, Jean-Jacques. *op. cit.*; Lebesque, Morvan. *op.cit.* Aan de hand van een teruggevonden live-opname van een van de eerste Parijse opvoeringen van *La Fiancée du matin* in Parijs kan inderdaad worden vastgesteld dat het publiek meermaals in lachen uitbarstte op momenten die op het eerste gezicht niet komisch waren bedoeld.

1959.⁵²⁶ Des te opmerkelijker is deze visie aangezien in Vlaanderen (en Nederland) juist vaak vooral op de perversiteit van het stuk werd gewezen, en op de onnatuurlijke incestueuze spanningen. Ook al is de Franstalige kritiek niet blind voor mogelijke hints naar incest en wordt er soms geoordeeld dat er onfatsoenlijkheden in het stuk zitten, toch wordt de auteur in meerdere gevallen een eerder naïeve visie op de liefde toegeschreven. Dit verschilt dus sterk van hoe in de oorspronkelijke ontvangst meer dan eens Claus' zogezegd kromgetrokken, geperverteerde beeld op liefdesrelaties werd gehegeld.

De Fransman Lemarchand situeert de 'maladresses' van Claus trouwens zelf op het niveau van een inherent culturele discrepantie waar de auteur op zich dus geen schuld aan heeft en ook een andere Parijse recensent heeft het in deze context over een fundamentele kloof tussen de Franse 'bon sens' en 'une crudité toute flamande'.⁵²⁷ Dergelijke interpretatieve verschuivingen op basis van culturele verschillen, hoe subtiel ook, illustreren hoe interculturele transferprocessen betekenisverschuivingen teweeg kunnen brengen die uiteindelijk soms zelfs tot bijna tegenovergestelde interpretaties leiden, al naar gelang de nieuwe context en de daaraan verbonden socio-narratieve kaders of cultureel bepaalde discoursen waarin een vertaling wordt ingebed.

De Parijse persontvangst als trigger voor het buitenland

De grotendeels lovende Parijse ontvangst naar aanleiding van de *Fiancée du matin*-opvoeringen in het prestigieuze Théâtre de l'Œuvre had bovendien een niet onbelangrijke weerklank buiten Frankrijk en werd er meermaals als een soort 'autoriteit' aangehaald – wat de Parijse invloed op de internationale beeldvorming en verspreiding van de auteur eens te meer in de verf zet. In een artikeltje uit het Belgisch-Franstalige blad *Le Journal des Poètes* dat verscheen in maart 1956, net na de publicatie van de boekuitgave van *Andréa, ou la Fiancée du matin* (Fasquelle, 1956), prijst de Brusselse schrijver Erik van Ruysbeek⁵²⁸ in navolging van de Franse pers zijn compatrioot aan en zet zijn mening kracht bij door erop te wijzen dat Claus de Franse Prix Lugné-Poë voor zijn stuk in de wacht sleepte en door niemand minder dan de grote Franse literaire

⁵²⁶ Zie o.m. Paris, André. 'Hugo Claus. Andréa, ou la fiancée du matin'. *Le Soir*, 18 avril 1956; Anoniem. 'Aux Théâtres des Galeries : « La Fiancée du matin de Hugo Claus »'. *Le Peuple*, 24 septembre 1959; Sigrîd, Jean. 'Aux Galeries: *La fiancée du matin*'. *La Libre Belgique*, 24 septembre 1959; Anoniem. 'Aux Galeries: *La fiancée du matin*'. *L'Écho de la Bourse*, 24 septembre 1959.

⁵²⁷ Guez, Gilbert. 'Le Mois Théâtral'. *Paris Théâtre*, december 1955.

⁵²⁸ Was actief als o.m. dichter en leerkracht. Marc Didden getuigde tijdens een herdenkingsavond naar aanleiding van de tiende verjaardag van Claus' dood op 19 maart 2018 in de Bozar te Brussel dat diezelfde Van Ruysbeek hem als leraar introduceerde in Claus' poëzie tijdens zijn schooltijd.

autoriteiten Jacques Lemarchand en Gabriel Marcel werd gereveleerd als een ‘dramaturge de talent’.⁵²⁹ Dergelijke *nachträgliche*, expliciete verwijzingen naar wat de Parijse pers over hun land- en/of taalgenoot en diens literaire creaties te vertellen had, duiken zoals we zullen zien vanaf het begin van Claus’ carrière systematisch op in de Vlaamse, maar dus eveneens in de Franstalig-Belgische en soms ook de Nederlandse⁵³⁰ pers, waarin vaak met enige fierheid naar de buitenlandse verdiensten van hun streek-, land- of taalgenoot wordt verwezen. De centrale en dominante positie van het Franse literaire veld als autoriteit en ijkpunt inzake literaire kwaliteit wordt hierdoor nogmaals geïllustreerd.

Zelfs in de Duitse pers verscheen begin 1956 al een dergelijk artikeltje dat aandacht besteedde aan de Parijse opvoering van *Andréa* in le Théâtre de l’Œuvre waarin ‘Sacha Pitoëff die erstaunliche Begabung des sechszwanzigjährigen Flamen Hugo Claus’ openbaarde.⁵³¹ In het seizoen 1957-1958, nog voor de Franstalige opvoeringen te Brussel, vond er zelfs al een eerste Duitse opvoering plaats, onder de titel *Die Reise nach England*. Het ging hier om de vertaling van Elmar Tophoven die zoals we zagen op de Franse versie gebaseerd was en in 1960 ook in uitgegeven vorm zou verschijnen. De eerder kleinschalige opvoeringen vonden plaats in het ‘Stadttheater’ van de provinciestad Pforzheim. In meerdere lokale bladen verschenen recensies naar aanleiding van deze opvoeringen, die echter overwegend negatief waren en zich stuk voor stuk afvroegen waarom een buitenlandse dramaturg met een matig stuk voorrang had gekregen op beloftevolle auteurs van eigen bodem. Het *éclat* van de vroegere Parijse vertoningen dat vroeg in 1956 tot in de Duitse pers was doorgesijpeld, was tegen 1957-1958 blijkbaar grotendeels uitgedoofd. Niettemin hadden de makers van de Duitse theatervoorstelling wel degelijk hun best gedaan om die link met Parijs enigszins te behouden door in hun brochure naar de lovende recensie uit 1955 van de bekende Franse criticus Lemarchand in *Le Figaro Littéraire* te verwijzen en er een stukje van in Duitse vertaling weer te geven. Verder geeft de brochure naast een paginagrote foto van Claus, ook een in het Duits vertaald interviewfragment met de auteur weer en zoals vermeld zelfs een in het Duits vertaald fragment uit Herman Teirlincks introductie bij de oorspronkelijke Nederlandstalige boekuitgave uit 1955.⁵³²

Het is veelzeggend dat de Duitse brochure misschien wel rechtstreekse referenties aan de Nederlandse broncultuur bevatte, maar niettemin de recensie van een Franse literaire criticus uit een wereldberoemd Parijs literair blad aanhaalde. De kans dat een

⁵²⁹ Van Ruysbeek, Erik. ‘Le poète flamand Hugo Claus’. *Journal du Poète*, maart 1956.

⁵³⁰ Zie o.m. Anoniem. ‘Nieuw stuk van Hugo Claus gaat in Rotterdam in première’. *Ijmuider Courant*, 29 september 1956; Anoniem. ‘Schrijver en luxe-avonturier Hugo Claus’. *De Haagse Post*, 23 mei 1959.

⁵³¹ Alexandre, A. ‘Junge Dramatik aus Flamen’. *Abendpost Frankfurt*, 5 januari 1956.

⁵³² Teirlincks naam werd daarbij expliciet vermeld. Er was toen al werk van Teirlinck in het Duits vertaald.

bespreking van de 'originele' Nederlandstalige opvoering door een Nederlandstalige recensent die voor een Vlaams of Nederlands blad schreef op een dergelijke manier in het buitenland als autoriteit zou worden aangehaald, was daarentegen erg gering. Wat in Parijs gebeurde werd daarentegen zowel in het land en het taalgebied van oorsprong (i.e. België, Vlaanderen en Nederland) als daarbuiten gevolgd. Uitgegeven worden bij een Parijse uitgever of opgevoerd worden in een Parijse schouwburg was op die manier een internationaal kwaliteitsmerk dat ook in andere taalgebieden de aandacht voor de auteur verscherpte.

Al vroeg in 1955 verschenen er in de Vlaamse pers trouwens al aankondigingen dat Pitoëff Claus' eerste avondvullend toneelstuk zou opvoeren. In *Het Laatste Nieuws* verscheen onder de titel 'Toneelwerk van Hugo Claus te Parijs' op negentien februari 1955 al een korte aankondiging die het belang van de Franse mise-en-scène onderstreepte door de internationaal beroemde namen van enkelen van de betrokkenen op te sommen:

Sacha Pitoëff, de zoon van het grote toneelspelersgezin Georges en Ludmilla Pitoëff, heeft het eerste toneelwerk van de jonge Vlaamse schrijver aanvaard. 'De Bruid in de Morgen' [sic] werd in het Frans vertaald door barones Buysse en zal door Sacha Pitoëff worden opgevoerd in het 'Théâtre de l'Œuvre'. Leonor Fini zal de decors ontwerpen. 'Een Bruid in de Morgen' werd nog niet opgevoerd in het Nederlands.⁵³³

Naast de Pitoëffs was ook de eigzinnige kunstschilderes Leonor Fini – die af en toe kostuums en decors voor het theater ontwierp – geen nobele onbekende in de internationale artistieke scene. Door deze grote namen te laten vallen in de kritische ontvangst en door het feit dat er trouwens van een Parijse opvoering sprake was alvorens er een Nederlandse opvoering had plaatsgevonden, versterkte het idee dat de jonge Claus toen al enige naam had gemaakt binnen internationale kunstenaarsmilieus en getuigt er in elk geval van dat hij al vroeg in zijn carrière van de steun van enkele invloedrijke pleitbezorgers kon genieten.

Hubert Lampo zag de vroegtijdige aankondiging van een Parijse opvoering – terwijl nog niet één Vlaamse schouwburg het stuk in haar programma had opgenomen –, echter in de eerste plaats als een kwalijk voorbeeld van een gebrek aan interesse vanwege Vlaanderen en het Vlaamse cultuurbeleid voor haar eigen kunstenaars. In *De Volksgazet* schreef hij op drie maart 1955 in de rubriek 'Korte Commentaren':

De lezer herinnert zich, dat wij bij dit uitstekende stuk [= *Een bruid in de morgen*], gepubliceerd door *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, reeds uitvoerig stilstonden en de

⁵³³ Anoniem. 'Toneelwerk van Hugo Claus te Parijs'. *Het Laatste Nieuws*, 19 februari 1955.

noodzakelijkheid onderstreepten, dat dit toneelspel, het beste in jaren door een Vlaming geschreven, bij het Nationaal Toneel een eerlijke kans zou krijgen. Ten eerste kunnen wij onmogelijk het denkbeeld van ons afzetten, dat er innige banden moeten gesmeed worden tussen het N.T. en de levende kunst in Vlaanderen, de échte, terwijl, ten tweede, een auteur als Claus toch heel wat meer vertegenwoordigt dan middelmatige amateurs zonder artistieke antecedenten, waarvan wél stukken gespeeld werden. Misschien is het louter Don Quichoterie van onzentwege, bij zo iets stil te staan, maar ja, het zou toch nogal triestig zijn, dat voortaan de serieuze Vlaamse toneelschrijvers, aanvaard in de literatuur, met hun werk éerst naar Parijs zouden moeten trekken...'

‘I hope he is as grateful as he should be!’⁵³⁴: Maddy Buysse (bij)rol in de Parijse première

De Parijse première vond inderdaad (net) vóór de Vlaamse en een kleine maand na de Nederlandse plaats, op dinsdag vijftien november 1955. De Vlaamse opvoering in de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) te Antwerpen ging pas enkele dagen later in première, op twintig november 1955, met Fred Engelen als regisseur.⁵³⁵ Daar waar het Franse stuk pas begin 1955 was vertaald en al eind 1955 op het Parijse toneel verscheen, had de uiteindelijke realisatie van het stuk in zijn eigen taalgebied een veel langere lijdensweg afgelegd. Net als Lampo was Claus zelf dan ook ‘erg verbolgen’ ‘over de behandeling, die zijn grote toneelstuk “Een bruid in de morgen” in zijn vaderland [had] ondergaan’.⁵³⁶ Hij stuurde zijn stuk namelijk al onmiddellijk in 1953, toen hij het net had afgerond, naar onder meer het Nationaal Toneel, maar ontving geen enkele reactie en bij andere gezelschappen werd hij eveneens beleefd (en onbeleefd) afgewimpeld:

Drie jaar lang bood ik *Een bruid in de morgen* aan de meeste gezelschappen van België en Nederland aan. Omdat er zelfmoord in voorkwam, zei de ene, omdat er

⁵³⁴ Brief van 20 oktober 1968 van een onbekende Engelse vertaler aan Maddy Buysse, Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

⁵³⁵ Demets, Paul. ‘Het debuut van Hugo Claus als toneelschrijver (2)’. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie* 3 (2000): p. 242.

⁵³⁶ Veenstra, J.H.W. ‘Hugo Claus, Europees schrijver’. *Vrij Nederland*, 19 februari 1955.

een schaduw van incest in voorkwam zei de andere, omdat ik zou leren hoe moeilijk het was in het Nederlandstalig gebied, zei een derde, ging het niet.⁵³⁷

Niettemin kon hij ook vanaf het begin al op steun vanuit Vlaanderen rekenen: zo pleitte de redactie van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* (NVT), onder leiding van Herman Teirlinck, voor de erkenning van het stuk en protesteerde ze bij het Antwerpse stadsbestuur tegen deze schandelijke gang van zaken.⁵³⁸ Het was ook het NVT dat in jaargang 8 (1953-1954) als eerste Claus' stuk in feuilletonvorm uitgaf en bij de eerste Nederlandstalige boekpublicatie uit 1955 zou opnieuw Herman Teirlinck zijn bewondering voor het stuk uitdrukken in de vorm van een voorwoord getiteld 'Zo de Roos in mijn Tuin'. Daarnaast ontving Claus in 1955 voor *Een bruid* de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Toneel voor de periode 1952-1954, wat opmerkelijk was voor een stuk dat op het moment van uitreiking zelfs nog nooit gespeeld was geweest.⁵³⁹ Wederom maakte trouwens Herman Teirlinck als voorzitter deel uit van de jury. De uitreiking stuitte echter op protest, en dan vooral vanuit conservatieve, katholieke hoek.⁵⁴⁰

Wegens de in Vlaanderen op het eerste gezicht soms lauwe en in elk geval verdeelde interesse die er ook later voor meerdere van zijn werken heerste, week Claus 'voor veel premières dan ook consequent uit naar Nederland'.⁵⁴¹ Claus zou zich nog dikwijls met enige weerzin uitlaten over het feit dat hij het in zijn eigen taalgebied voornamelijk van zijn noorderburen moest hebben voor erkenning en op vlak van verkoopcijfers. Nochtans waren de Nederlandse en Haagse Komedie oorspronkelijk evenmin geïnteresseerd in Claus' stuk.⁵⁴² *Een bruid in de morgen* kende uiteindelijk een allereerste première in Nederland en niet in Vlaanderen, op 1 oktober 1955 bij het Rotterdams Toneel, met als regisseur Ton Lutz – die nadien nog veelvuldig met Claus zou samenwerken. Lutz getuigt in een bijdrage tot de bundel *Het spiegelpaleis van Hugo Claus* (1991) van Daan Cartens en Freddy De Vree meteen wild enthousiast te zijn geweest na de eerste lezing van het stuk, en vastbesloten het ten tonele te brengen. Een saillant feit

⁵³⁷ Claus, Hugo in *Première*. Arnhem: Van Loghum Slaterus, 1958 geciteerd in Cartens, Daan & Freddy de Vree. *Het spiegelpaleis van Hugo Claus*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1991. p. 35.

⁵³⁸ Schaevers, Mark. 'Zestig jaar *Een bruid in de morgen*'. *De Buren. Magazine* (2015), online publicatie. <https://www.deburen.eu/magazine/1917/zestig-jaar-039een-bruid-in-de-morgen039> (Laatst geraadpleegd op 22 februari 2018).

⁵³⁹ *Ibid.* De prijs werd unaniem toegekend. De jury bestond uit Lode Baekelmans, Fred Engelen, Jan Grootaers (secretaris), Hubert Lampo en Herman Teirlinck (voorzitter). Zie 'Prijzen'. *Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus*, online. <https://www.uantwerpen.be/nl/onderzoeksgroep/hugo-claus-centrum/prijzen/> (Laatst geraadpleegd op 22 februari 2018).

⁵⁴⁰ Van den Dries, Luk. 'Het debuut van Hugo Claus als toneelschrijver (1)'. *op. cit.*, p. 222-223; Demets, Paul. *op. cit.*, p. 241.

⁵⁴¹ Van den Dries, Luk. 'Het debuut van Hugo Claus als toneelschrijver (1)'. *op. cit.*, p. 223.

⁵⁴² Schaevers, Mark. 'Zestig jaar *Een bruid in de morgen*'. *op. cit.*

hierbij is dat Lutz zich herinnert dat het de Belgische Maddy Buysse was – die vanaf *Jours de canicule* (1954) een tijdlang Claus' vaste Franse vertaalster en literair agente was en onder meer de vertaling van *La Fiancée du matin* op haar palmares had staan –die Claus had aangezet om Lutz te telefoneren. Via de vertaalster in het Frans kwam met andere woorden niet enkel het Franse stuk letterlijk tot stand, ook bleek haar ondernemende inbreng een essentiële factor te zijn geweest in het op poten zetten van de eerste Nederlandstalige creatie van het stuk:

Ik [=Ton Lutz] werd toen opgebeld door mevrouw Maddy Buysse, de kleindochter [sic] van Cyriel Buysse.⁵⁴³ Zij sprak Nederlands met een sterk Frans accent; ze belde op om me te vragen of ik naar Gent wilde komen om Hugo te ontmoeten. Hij belde liever niet zelf, omdat hij telefoonangst had.⁵⁴⁴

Deze anekdote illustreert treffend hoe Maddy Buysse toen al duidelijk haar rol van Claus' vaste vertaalster had uitgebreid tot die van zijn persoonlijke literaire agente – een rol die haar kennelijk op het lijf was geschreven en die ze gedurende meerdere jaren ijverig vervulde. Eveneens is dit voorval illustratief voor hoe Claus vaak terugviel op de hulp van zijn (nauw betrokken) bemiddelaars. Uit een brief aan Claus van vijf juli 1956 vanwege het Bureau Theaterrechten van de Stichting tot Exploitatie en Bescherming van Auteursrechten, blijkt bovendien dat de opvoeringsrechten van *Een bruid in de morgen* door het Rotterdams toneel aan Buysse als tussenpersoon werden uitbetaald.⁵⁴⁵

Ook in de verwickelingen rond de eerste Parijse opvoeringen en enkele jaren later bij de creatie van het stuk in het Brusselse Théâtre royal des Galeries was het bovendien barones Buysse die een belangrijke voortrekkersrol zou vervullen (zie infra).⁵⁴⁶ Dankzij haar daadkracht en uitgebreid internationaal netwerk reikte haar invloed bovendien veel verder dan louter het Franse taal- en cultuurgebied. Zowel in literaire als in diplomatieke kringen had Maddy Buysse met name contacten. Maddy Buysse (1908-2000), geboren Nerinx, groeide met name op in een vooraanstaande Franstalige Leuvense familie waarbij ze van jongs af aan een ruime culturele bagage en een uitgebreide talenkennis meekreeg, evenals een niet te onderschatten sociaal netwerk in

⁵⁴³ Maddy Buysse was Cyriel Buysse's schoondochter en niet zijn kleindochter. Ze was getrouwd met Buysse's zoon, baron René Cyriel Buysse (1897-1969).

⁵⁴⁴ Cartens, Daan en Freddy de Vree. *op. cit.*, p. 35.

⁵⁴⁵ Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756.

⁵⁴⁶ Hiervan getuigt o.m. een aangetekende brief van 25 juli 1959 van Maddy Buysse aan Claus, die toen op Ibiza verbleef, en waarin ze hem verzoekt zo snel mogelijk de bijgevoegde contracten over de Brusselse representaties van *La Fiancée* te ondertekenen en terug te sturen, zodat alles bij de Société des Auteurs ingediend kon worden. Ze bericht ook dat ze van Roger Reding – de organisator van *Les Soirées Françaises* in het Brusselse Théâtre des Galeries – vernam dat de acteurs en de voorbereidingen eind augustus zouden beginnen. Een kopie van de brief is aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

hogere culturele en diplomatieke kringen. Ze huwde de zoon van de Vlaamse schrijver Cyriel Buysse en betrok na de dood van haar schoonvader diens huis in het Oost-Vlaamse Deurle. Daar werkte ze aan vertalingen van verscheidene Vlaamse (en Nederlandse) auteurs met uitzicht op hetzelfde Vlaamse landschap dat velen van hen had geïnspireerd. Haar zoon werkte zelfs een tijdlang op de Belgische ambassade in Parijs en in het nog niet gefederaliseerde België lag de bevoegdheid tot buitenlandse promotie van de Belgische cultuur toen nog bij het nationale Ministerie van Buitenlandse Zaken. Zoals we zullen zien kon Buysse dankzij deze connectie wel eens institutioneel gewicht in de schaal leggen en schrok ze er niet voor terug haar banden in diplomatieke kringen aan te halen.⁵⁴⁷ Via haar contacten met literaire critici als de Fransman Gaëtan Picon wist ze dan weer persaandacht voor haar vertalingen van Claus' werk te genereren, maar daarnaast overstegen haar literaire contacten de grenzen van de francophonie zoals gezegd ruimschoots.

Al op twintig maart 1955 liet Buysse aan André Lejard, de literaire directeur van Fasquelle, weten dat 'la traduction de *La Fiancée* en allemand est déjà en bonnes mains' – wat opnieuw ons vermoeden versterkt dat de Duitse vertaler Elmar Tophoven via Franse netwerken met Claus' stuk in aanraking kwam. In diezelfde brief maakt ze trouwens duidelijk dat ze niet in de hoedanigheid van 'adaptatrice' maar in die van Claus' 'agent littéraire' schrijft. En ook daarna bleef Buysse het verloop van de Duitse opvoeringen en publicaties van de vertaling nog nauwgelet volgen zoals onder meer een brief aan Claus van achttien maart 1959⁵⁴⁸ vanwege het Keulse Verlag Kiepenheuer & Witsch illustreert en waarin naar Buysse's tussenkomsten als literair agente wordt verwezen. Daarnaast liet Buysse zich ook in het Engelse taalgebied gelden als literair agente van Claus. Zoals we hierboven al aanhaalden, vond ze met name dat de Franse vertaling van Claus' eerste avondvullende toneelstuk eerder in aanmerking kwam als brontekst voor onder meer de Engelse versie dan het Nederlandstalige origineel. Uit een brief van haar aan André Lejard bij Fasquelle van drieëntwintig april 1958 wordt bovendien duidelijk dat Buysse ook op de hoogte was van de contractuele condities van de overeenkomst met Selma Vaz Dias die een Engelse vertaling van *Een bruid in de morgen* maakte (zie supra). In dezelfde brief laat Buysse bovendien weten contact te hebben gehad met 'Monsieur Oversteegen', het hoofd van de Stichting voor Vertalingen, in verband met de interesse van de Britse uitgever en schrijver Tom Maschler voor een Engelse uitgave van *Een bruid in de morgen*. Ze vraagt Lejard vervolgens de Franse versie van het stuk naar Maschler op te sturen. Daarnaast verraadt onder meer een veel latere brief van twintig oktober 1968 van een Engelse vertaler aan Buysse dat deze laatste zich ook niet onbetuigd liet in de

⁵⁴⁷ Zie o.m. De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 541-543; Vincent, Marnix. *op. cit.*

⁵⁴⁸ Een kopie van deze brief is aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

plannen om Claus' vroegste theaterwerk, met name diens eenakter *De getuigen* (1952), in het Engels te verspreiden. Ook daar schijnt de Franse vertaling als mogelijke brontekst en in elk geval als noodzakelijke 'katalysator' voor een mogelijke buitenlandse ontvangst te hebben gefunctioneerd. Samen met Jean Guimaud⁵⁴⁹ – die naar aanleiding van een publicatie in het oktobernummer uit 1954 van *Théâtre de Belgique* een Franse vertaling van *De getuigen* had gemaakt – bezat Buysse, die het stuk ook had vertaald, de Franse vertaalrechten van *Les Témoins*, zoals blijkt uit een exclusiviteitscontract dat dateert van zeven maart 1955.⁵⁵⁰ De Engelstalige briefschrijver, van wie de identiteit niet kon worden achterhaald, zegt nog steeds niets gehoord te hebben van de BBC omtrent *The Witnesses*, maar voegt hier naïef-optimistisch aan toe dat 'they must be finding it of some interest or they wouldn't continue to consider it'. De Engelse vertaler vraagt verder naar de rechten voor een vertaling van Claus' poëzie en van zijn toneelstuk *Thyestes* en besluit met de vleierende opmerking aan Buysse's adres, die het belang van haar mediërende activiteiten zonder overdrijven aan het licht brengt:

As you suggested I wrote to Mr. Keuls⁵⁵¹, Vondelstraat, Amsterdam but received no reply. I also wrote to Claude Huens at the Theatre National and also received no reply. You seem to be the only collaborator who wishes to spread Claus's reputation – and I hope he is as grateful as he should be!

Het is duidelijk niet voor niets dat Jacques De Decker Buysse 'une propagandiste décisive des lettres flamandes en France' noemt⁵⁵² en ook de Belgische (Claus)vertaler Marnix Vincent (1936-2016) treedt De Decker volledig bij in zijn lofrede aan het adres

⁵⁴⁹ Jean Guimaud (pseudoniem van Jean Possemiers) was *directeur artistique* van het Centre Dramatique de Belgique/Belgisch Centrum voor Toneel dat onder meer – door UNESCO gesteund – het blad *Théâtre de Belgique* uitgaf en zichzelf voorstelde als een internationaal 'organisme de propagande' voor Belgische toneelauteurs. Ook o.m. Jan Walravens en Hubert Lampo waren leden van de administratieve raad van le Centre Dramatique de Belgique.

⁵⁵⁰ Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756. Buysse schreef op 15 november 1954 naar André Lejard in verband met Guimauds vertaling die de maand voordien was verschenen. Ze schrijft onder meer het volgende: 'Claus m'écrit qu'il n'est pas très content de l'adaptation; j'ai fait remarquer au traducteur qu'il y aurait probablement des corrections à faire et il est entièrement d'accord à ce sujet'. Op dat moment had Buysse zelf ook al aan een nog niet afgeronde vertaling van het stuk gewerkt. In een brief aan Claus van 17 november 1954 zegt Buysse dat haar versie veel 'getrouwer' is en over Guimauds vertaling schrijft ze dat het er duidelijk een is van 'un homme de théâtre et [...] qu'elle conviendra mieux à un public français, bien que la langue n'en soit pas parfaite'. Op 30 november schrijft Buysse aan Claus dat nochtans ook Lejard niet echt wild is van Guimauds vertaling en ze nu – na de negatieve evaluatie van Guimauds tekst door de auteur en de Franse uitgever – eindelijk de kans schoon ziet zich volledig op haar eigen vertaling van *De getuigen* te gooien; 'Tant pis pour Mr. Guimaud'.

⁵⁵¹ Hans Keuls was de directeur van het Internationaal Bureau voor Auteursrecht n.v.

⁵⁵² De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op cit.*, p. 541.

van deze uitzonderlijke bemiddelaar-vertaalster.⁵⁵³ Ze was inderdaad niet alleen voor Claus' oeuvre een belangrijke wegbereidster wat betreft de introductie van Nederlandstalige literatuur in Parijs, maar ook voor vele andere Nederlandstalige auteurs zoals Ivo Michiels, Johan Daisne, Jef Geeraerts, Gerard Reve, Jacoba van Velde etc. In deze context stelde De Decker in een interview met Jan Deloof uit 1974:

In dat opzicht wil ik hier het bewonderenswaardig prospectie- en voorlichtingswerk noemen dat mevrouw Maddy Buysse bij de Parijse uitgevers verricht heeft. Zij heeft op haar eentje meer gedaan voor de verspreiding van de Nederlandse literatuur in Frankrijk dan de hele Stichting voor Vertalingen samen. Had men naar haar geluisterd, dan zouden heel wat boeken al veel vroeger uitgegeven zijn. Een boek als *Menuet* heeft zij maar liefst al twintig jaar geleden aan de grote uitgeverijen in Parijs voorgelegd!⁵⁵⁴

Als Claus' literair agente behartigde ze, zoals de eerder genoemde voorbeelden aangeven, naast de Franse dus ook Claus' Duitse, Engelse en zelfs Nederlandse belangen en legde bijvoorbeeld in 1961 haar Franse vertalingen van Claus' gedichten eveneens voor aan de Italiaan Oreste del Buono, die het driemaandelijks kunst- en literatuurtijdschrift *Quaderni Milanesi* uitgaf en overwoog om daarin enkele van Claus' gedichten in Italiaanse vertaling te laten verschijnen.⁵⁵⁵ Het lijkt er met andere woorden op dat aan het begin van zijn carrière Claus' internationale reputatie en de verspreiding van zijn oeuvre niet alleen te danken waren aan de Franse uitgever die de internationale rechten behartigde en aan de daar gepubliceerde vertalingen. Ook de inspanningen van de Franstalig-Belgische vertaalster Maddy Buysse om Claus' oeuvre bij verscheidene buitenlandse uitgevers of tijdschriften onder te brengen, zijn in dat opzicht niet te verwaarlozen.

Net zoals we in vorig hoofdstuk zagen, blijkt het initiatief voor de vertaling en verspreiding van Claus' oeuvre dus niet uitsluitend of in de eerste plaats vanuit het Franse centrum te komen, maar vanuit de hybride 'Belgische' broncultuur. Bovendien was de Franstalig-Vlaamse Maddy Buysse in haar hoedanigheid van literair agente zowel actief bij de export van Nederlandse en Vlaamse literatuur in (onder meer) het Franse taalgebied, alsook bij de import van Franse literatuur in het Nederlandse taalgebied. Zo was zij de agente die de vertaalrechten van Françoise Sagans *Bonjour Tristesse* aan uitgeverij Manteau verkocht.⁵⁵⁶ Er is hier met andere woorden sprake van

⁵⁵³ Vincent, Marnix. *op. cit.*

⁵⁵⁴ Deloof, Jan. *op. cit.*, p. 140.

⁵⁵⁵ Zie Smeyers, Elies. 'Hugo Claus in Franse vertaling'. *op. cit.*, p. 14.

⁵⁵⁶ Absillis, Kevin. 'Petite histoire (1)'. *De bierkaai* (2010), online publicatie. <https://bierkaai.wordpress.com/tag/maddy-buysse/> (Laatst geraadpleegd op 10 november 2018).

tweerichtingsverkeer in de interculturele uitwisseling, waarbij de traditionele tweedeling tussen bron- en doelcultuur tekortschiet: in welke mate behoort een tweetalige Belgische vertaalster-bemiddelaarster uit een Franstalige Vlaamse familie die zich zowel met de invoer van Franse literatuur als de uitvoer van Nederlandse literatuur bezighield tot de bron- dan wel tot de doelcultuur?⁵⁵⁷ Tegen deze achtergrond is er zoals we in ons inleidend hoofdstuk aankaartten nood aan een verruimde visie op literatuur(geschiedkundig)onderzoek die toelaat de culturele uitwisseling, alsook de betrokken bemiddelaars en het literaire object te bestuderen met aandacht voor het hybride karakter van de (inter)culturele ruimte waarin dimensies van de bron- en doelcultuur samenkomen en elkaar overlappen, waarin ‘het onderscheid tussen intra en extra, tussen binnen en buiten wordt geproblematiseerd’, zonder het finaal te deconstrueren, want ‘[o]ok schrijvers en kunstenaars zijn heel lokaal gesocialiseerd’.⁵⁵⁸

Een dergelijk perspectief nodigt uit om te vertrekken vanuit de complexe praktijk, die dus niet langer vanzelfsprekend binnen klassieke nationale grenzen of monolithische, homogene taalgroepen kan worden gedacht. De microhistorische en socio-biografische⁵⁵⁹ insteek van onze casestudies tracht hierbij aan te sluiten. Een dergelijk perspectief stelt voorop om het individu vanuit de eigen levensloop en socio-culturele achtergrond te benaderen, en in het geval van vertalers-bemiddelaars dus bijvoorbeeld niet louter vanuit hun professionele hoedanigheid als vertaler – ook omdat het beroep van vertaler in vele (historische) gevallen een nevenactiviteit is die zich ontwikkelde in het kielzog van andere (inter)culturele activiteiten en daar tot op zekere hoogte door bepaald werd.⁵⁶⁰ Concreet laat dit toe om ook tussen Claus’ diverse bemiddelaars en vertalers voldoende te differentiëren omdat ze hun vertalerschap vaak verschillend invullen en vaak meer dan één rol vervullen in het interculturele bemiddelingsproces. Net als Vandeputte die naast een sterk geloof in Claus’ literaire capaciteiten, duidelijk ook persoonlijke motiveringen had – namelijk acute geldnood –, gingen bijvoorbeeld ook Buysse beweegredenen duidelijk verder dan enkel de wens om Claus als auteur in het Franse veld te verspreiden en zag ze haar vroegste vertaalactiviteiten ongetwijfeld ook als een springplank voor haar eigen (toen nog prille) carrière als literair vertaalster. Ook hier interageren dus opnieuw diverse

⁵⁵⁷ Smeyers, Elies. ‘De totstandkoming van Hugo Claus’ werken in het Frans. Verkenning van een bewogen reis.’ In: Grave, Jaap & Lut Missinne (red.). *Lage Landen Studies 10: Tussen twee stoelen, tussen twee vuren. Nederlandse literatuur op weg naar de buitenlandse lezer*. Gent: Academia Press, 2018. p. 118.

⁵⁵⁸ Buelens, Geert. ‘Naar een Vergelijkende Neerlandistiek. Keynote lezing IVN’. *Leest: Open wetenschapsplatform over de Nederlandse literatuur en cultuur* (2018), online publicatie. <https://www.platformleest.org/author/geert-buelens/> (Laatst geraadpleegd op 10 december 2018). Zie ook o.m. Buelens, Geert. ‘Gotspe of godsgeschenk?’. *op. cit.*

⁵⁵⁹ Zie onze methodologische introductie.

⁵⁶⁰ Meylaerts, Reine. ‘Habitus and self-image of native literary author-translators’. *op. cit.*, p. 1.

'mondes' die Boltanski en Thévenot in het socio-culturele veld onderscheiden; aan de éne kant toont Buysse engagement wel degelijk de wens tot intellectuele en esthetische verspreiding van de Nederlandstalige literatuur, maar dit gaat eveneens gepaard met het nastreven van zichtbaarheid en geloofwaardigheid als professioneel vertaalster en literair agente en in geringere mate met persoonlijke economische belangen. Dat die verschillende aspecten niet steeds verzoenbaar waren, en Buysse in dat geval doorgaans de verspreiding van Claus' oeuvre op haar eigen belangen liet voorgaan (zie infra), maakt tegelijk dat Barones Buysse handelswijze sterk afweek van die van de 'verpauperde gentleman'⁵⁶¹ Vandeputte. Zij handelde met name veel meer vanuit een langetermijnvisie en was allerm minst op direct geldgewin uit – ook al sluit dit niet uit dat ze over een scherpzinnig zakelijk inzicht blijkt te hebben beschikt. Bij Buysse ligt de nadruk duidelijk veel uitgesprokener op het duurzaam uitbouwen van zowel haar eigen als Claus' internationale carrière en reputatie. Buysse had zich met name al vroeg in de jaren vijftig opgeworpen tot Claus' *traductrice attitrée* en was zich er duidelijk van bewust dat haar proactieve en ondernemende aanpak zowel voordelig kon uitpakken voor de jonge auteur die ze vertegenwoordigde als voor haar eigen beginnende vertaalcarrière en haar professionele naamsbekendheid. De barones begon namelijk pas in haar veertigerjaren met haar carrière als vertaalster en haar vertaling van Claus' *De hondsdagen* (1952) onder de titel *Jours de canicule* (1954) zou haar eerste officiële wapenfeit worden.⁵⁶²

Het startschot van de carrière van Claus' eerste vaste vertaalster en het vroege uitbouwen van Claus' eigen reputatie in het Franse literaire veld in de jaren vijftig liepen met andere woorden min of meer parallel. Het eerste contact blijkt echter eerder toevallig tot stand te zijn gekomen. Volgens Marnix Vincent werd Buysse aandacht op Claus gevestigd nadat een vriendin van haar, de literaire agente Jenny Bradley, Buysse erop attent had gemaakt dat er in een door Unesco uitgegeven magazine⁵⁶³ met lovende taal over een jong Vlaams talent werd gesproken van wie de eerste roman in Franse vertaling weldra bij Fasquelle zou verschijnen. Dankzij een andere vriend zou Buysse vervolgens, waarschijnlijk rond eind 1952, een ontmoeting met Claus hebben kunnen regelen.⁵⁶⁴ Deze jonge, productieve en veelbelovende auteur die nog geen vaste vertaler had, was voor Buysse als beginnend vertaalster die voet aan de grond trachtte te krijgen in het Franse literaire bedrijf dan ook een godsgeschenk. Maar omgekeerd had ook Claus er baat bij om een gedreven vertaalster te vinden die zich over de Franse vertaling van

⁵⁶¹ Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandepottes brieven'. *op. cit.*, p. 46.

⁵⁶² Vincent, Marnix. *op. cit.*, p. 22.

⁵⁶³ In Marnix Vincents artikel wordt niet gepreciseerd om welk artikel en welke magazine het concreet gaat, maar de kans bestaat dat de sinds 1948 bij Unesco werkzame Vinkenoog er voor iets tussen zat.

⁵⁶⁴ *Ibid.*

zijn volgende werken wilde ontfermen en die zich bovendien met het nodige zakelijke inzicht over de internationale verspreiding van Claus' werk zou ontfermen. Het beeld dat Vincent van Buysse schetst is er niet voor niets één van een vastbesloten dame die er haar zinnen op had gezet om als literair vertaalster door het (latere) leven te gaan en zich niet snel van haar stuk liet brengen.⁵⁶⁵ Sara Verbeeck merkt dan ook terecht op dat Buysse een beweging van 'meer geëmancipeerde vertalers [inluidde], die 'hun' literatuur in het buitenland op de kaart probe[e]r[d]en te zetten'.⁵⁶⁶ De generatie na Buysse bracht met toenemende mate geprofessionaliseerde vertalers voort, van wie de socio-culturele achtergrond gelijkenissen maar tevens belangrijke verschillen met Buysse vertoonde – wat zich zoals we zullen zien tot in de eigenlijke vertaalstrategieën manifesteerde.

Grootse plannen voor een Parijse première

Dat Buysse *Jours de canicule* (1954) vertaalde, was met andere woorden een gelukkige toevalstreffer geweest voor alle betrokken partijen: de Franse uitgeverij was zelf niet op zoek hoeven te gaan naar een vertaler, noch hadden de auteur of zijn toenmalige vriendin, Elly Overzier, zich bij de totstandkoming van de vertaling van deze roman nog even actief hoeven bezig te houden als bij Claus' debuutroman, en ook voor Buysse zelf kwam deze eerste officiële boekvertaling precies op het juiste moment in haar prille vertalerscarrière. Maar het was vooral vanaf omstreeks 1955, rond de tijd dat ze *Een bruid in de morgen* vertaalde, dat Buysse haar rol als vertaalster steeds ruimer en actiever ging opvatten, zoals uit enkele brieven van Buysse aan André Lejard bij Fasquelle valt op te maken. Meer dan alleen met de vertaling hield Buysse zich vanaf dat moment ook duidelijk bezig met de promotie en totstandkoming van het stuk als opvoering, binnen en buiten het Franse taalgebied: ze spoorde niet alleen Claus aan om in 1955 de Nederlandse regisseur Ton Lutz te telefoneren, ook onderhield ze zoals hierboven vermeld als 'agent littéraire' contact met een Duitse vertaler en potentiële uitgever van het stuk en na de Franse opvoeringen in Parijs was het opnieuw Buysse die met Roger Reding (zie infra) van het Brusselse Théâtre des Galeries correspondeerde om de eerste Belgische Franstalige opvoeringen van een stuk van Claus in goede banen te leiden. Ze beperkte ook voor de Parijse opvoering van *La Fiancée du matin* in 1955 haar rol allesbehalve tot het afleveren van de vertaalde tekst, maar suggereerde ook meteen een potentiële regisseur. In een dagboeknotitie van eenendertig januari 1955 schrijft Claus het volgende:

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ Verbeeck, Sara. *op. cit.*, p. 482.

Brief van Buysse die Pitoëff voorstelt. De vertaling van *Fiancée* is af, ik moet haar over de titel spreken. *Fiancée* – *Mariée du matin* is verkeerd, want zij is niet de verloofde van de morgen (symbolistisch) maar wel zakelijk, een tijdstip zoals 's morgens. *Aube* is misschien beter. Dus *Une fiancée à l'aube*, *Une sposa all'alba*, *A Bride in the Morning*.⁵⁶⁷

Claus' bedenking illustreert zowel de ondernemende aanpak van zijn vertaalster, die meteen ook een potentiële en illustere regisseur voor ogen had, als het feit dat Claus al vanaf het begin zijn eigen kritische en inhoudelijke kanttekeningen maakte bij de (onder meer Franse) vertalingen van zijn oeuvre. Zijn kritische benadering van de vertalingen van zijn werk was wel degelijk meermaals gebaseerd op een diepgaande vertaalreflexie en een lezing van (een deel van) de vertaling en ging met andere woorden verder dan wat Claus soms publiekelijk suggereerde met opmerkingen in de trant van de reeds aangehaalde commentaar: 'Vertalingen van mijn werk, dat is iets wat mij ontsnapt. Ik weet toch dat het vol met fouten en misverstanden zal staan.'⁵⁶⁸

Claus beheerste het Frans goed en was daardoor ook in de mogelijkheid om zich over de (eventuele mankementen van de) Franse vertaling te buigen. Hij legde zijn bedenkingen bij de titel dan ook aan Buysse voor, zo getuigt een antwoord van Buysse van vijf februari 1955, waarin ze de semantische en talige correctheid van haar titelkeuze verdedigt. Hieraan voegt ze echter toe dat ze zich neerlegt bij de gesuggereerde aanpassing van Claus op voorwaarde dat 'les [F]rançais' akkoord gaan:

[P]ourtant, je suis tout-à-fait d'accord pour "UNE FIANCEE A L'AUBE" si les français [sic] sont d'accord avec vous à ce sujet.⁵⁶⁹

Met 'les [F]rançais' verwijst ze naar de in haar brief eerder vermelde Parijzenaars Jean-Claude Fasquelle, André Lejard en Sacha Pitoëff. De geschiedenis leert ons dat 'les [F]rançais' blijkbaar niet akkoord gingen met Claus' suggestie en hij zijn wil niet doorgedrukt kreeg, want de titel zou toch *Andréa, ou la Fiancée du matin* blijven. De kans is echter groot dat Buysse ook zelf niet graag wilde toegeven om door de auteur gesuggereerde veranderingen in haar vertaling door te voeren, aangezien ze er volgens meerdere van Claus' (latere) dagboeknotities van overtuigd schijnt geweest dat de auteur het Frans onvoldoende beheerste om haar vertaalkeuzes werkelijk in vraag te kunnen stellen. Zo schrijft Claus op veertien januari 1958 in zijn dagboek: 'Zoals altijd neemt zij [= Maddy Buysse] aan dat ik van talen gewoonweg niets afweet'. Op twintig december 1960 schrijft hij in zijn dagboek: 'Om 2u Maddy tot 8u. Onverdraaglijk. Zij

⁵⁶⁷ Claus, Hugo. *De wolken*. op. cit., p. 64.

⁵⁶⁸ Huisman, Jaap. *De Volkskrant*, 4 april 1986 geciteerd in Claus, Hugo. *Groepsportret*. op. cit., p. 392.

⁵⁶⁹ Brief aanwezig in de collectie van Antiquariaat de Slegte.

luistert niet, forceert me in een loom verbeteren. Zei zelfs “Je Frans is veel verbeterd de laatste tijd”⁵⁷⁰.

Ook bij de latere Fasquelle-uitgave van de vertaling van de roman *De koele minnaar* in 1957, zou Claus ondanks zijn vele alternatieve titelsuggesties – die in meerdere gevallen door Maddy Buysse aan zijn Franse uitgever werden gecommuniceerd –, niets kunnen veranderen aan de keuze van ‘les Français’. Vanaf halfweg 1956 tot maart 1957 gingen er met name verschillende brieven over en weer tussen Fasquelle en Maddy Buysse (die dus in naam van Claus schrijft) over de titel die de vertaling van *De koele minnaar* zou moeten dragen. *L’indifférent*; *Un amant étranger*; *Sans amour*; *L’intrus*; *D’un cœur aride*; *L’Amour difficile*; *Les amants étrangers*; *En Italie/Sous le soleil d’Italie, des amants glacés* – allemaal passeren ze de revue als alternatief voor het door Fasquelle verkozen *L’Homme aux mains vides*. Ondanks Claus’ duidelijke bezwaren hield de Parijse uitgever voet bij stuk en zou de Vlaamse auteur de door Fasquelle voorgestelde titel uiteindelijk met tegenzin moeten accepteren. Net als bij de Amerikaanse *Metsiers*-vertaling, illustreert dit hoe de autoriteit van de (nog niet gevestigde) auteur uit een perifeer taalgebied met betrekking tot de vertalingen van zijn werk vaak minder sterk doorweegt dan wanneer het om zijn origineel werk gaat. Opvallend is bovendien dat Claus in zijn dagboeknotitie over de titel van zijn stuk meteen ook een Italiaanse en Engelse titelvertaling toevoegt – wat nogmaals onderstreept dat de auteur de internationale verspreiding van zijn oeuvre breed en ambitieus opvatte en ook daarom waarschijnlijk afzag van een te tegendraadse houding tegenover zijn buitenlandse vertegenwoordigers. Ook al hebben deze voorbeelden allemaal betrekking op het nog eerder paratekstuele element van de titel, ook tekstueel zou Claus – zoals onze analyse van de Franse *Bruid in de morgen*-vertaling zal uitwijzen – meer dan eens toegevingen (moeten) doen tijdens het vertaalproces of er zich met een zekere gelatenheid bij neerleggen.

In tegenstelling tot sommige van haar (para)tekstuele vertaalkeuzes moet Buysse’s plan om Pitoëff te benaderen als potentiële regisseur van *La Fiancée du matin*, de jonge schrijver wél ten zeerste bevallen hebben, want het werd al snel in actie gezet. Op negen februari 1955 schreef Sacha Pitoëff Claus namelijk al een briefje:

Cher Monsieur,

Jean Blondel me dit que vous viendrez me voir au Mardi de l’Œuvre. Voici un billet que vous n’aurez qu’à présenter au contrôle. Nous levons le rideau à 20u50. Dans l’attente de votre visite, je vous prie de croire, cher Monsieur, en mes sentiments très cordialement dévoués.

⁵⁷⁰ Dagboeken aanwezig in het archief van Hugo Claus, Letterenhuis, C 2756 / 407-408.

Sacha Pitoëff⁵⁷¹

Uit een interview met Pitoëff dat eind 1955 in *L'Information* verscheen naar aanleiding van de opvoeringen van *La Fiancée du matin*, verwees Pitoëff opnieuw naar Blondel – een Franstalig-Belgisch scenarist die Elly en Hugo in Rome hadden leren kennen –⁵⁷² als degene die hem het werk had aangeraden van een zekere Hugo Claus, ‘considéré comme le premier écrivain belge actuel’.⁵⁷³ Ook Claus vertrouwde later aan een Franse journalist toe – die vroeg of hij de stoutmoedigheid had gehad *Andréa, ou la Fiancée du matin* rechtstreeks naar Pitoëff te sturen –, dat Pitoëff het stuk gelezen had ‘sur les instances d’un ami commun et le soir même, par le portier de mon hôtel et le billet qu’il me remit, j’apprenais qu’elle serait montée et jouée à l’Œuvre’.⁵⁷⁴ Zoals Claus’ hierboven aangehaalde dagboeknotitie van eenendertig januari suggereert, verliep het hele gebeuren echter minder toevallig dan Claus’ interviewcommentaar doet uitschijnen en was het wel degelijk in de eerste plaats op actief aansporen van Buysse, Claus en/of uitgever Fasquelle⁵⁷⁵ dat deze ‘gemeenschappelijke vriend’ Pitoëff had benaderd met Buysse’s vertaling van Claus’ stuk. Dit neemt echter niet weg dat Claus geenszins overdreef wanneer hij beweerde dat Pitoëff onmiddellijk weg was van zijn stuk. Al op twaalf februari ontving Claus namelijk opnieuw een enthousiast briefje van Pitoëff:

Cher ami,

Je monte votre pièce. Un chef-d’œuvre!

Tâchez de passer me voir ce soir à l’Œuvre. Soit à 10h15 ou à la fin à minuit.

Bien à vous,

⁵⁷¹ Alle referenties naar brieven van Sacha Pitoëff zijn gebaseerd op de kopieën van deze brieven die zich bevinden in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

⁵⁷² Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus. Familiealbum. op. cit.*, p. 300. Opnieuw was het dus mede dankzij Elly’s filmcarrière, die hen naar Rome had gebracht, dat ze met Blondel in contact kwamen en opnieuw speelt een Franstalig-Belgische tussenpersoon met andere woorden een bemiddelingsrol.

⁵⁷³ Sylva, Colette. ‘Le jeune auteur dramatique Belge [sic], Hugo Claus’. *L’information*, 2 december 1955.

⁵⁷⁴ Beucke, Marie-Louise. ‘Après son succès “D’Andréa”, Hugo Claus prépare une “Histoire de Brigands”’. *L’information*, 3 februari 1956. De ‘Histoire de Brigands’ waarover het in deze interviewtitel gaat, refereert aan Claus’ *Het lied van de moordenaar* (1957). In een brief van 5 oktober 1956 vraagt Pitoëff Claus nog naar het nieuwe stuk dat hij aan het schrijven zou zijn: ‘Mon cher Hugo, j’apprends que vous avez écrit une nouvelle pièce! Voulez-vous me l’envoyer? Si *Andréa* n’a pas eu un grand nombre de représentations ici, vous n’en êtes pas moins estimé, et on attendrait votre nouvel ouvrage avec beaucoup d’intérêt [...]’. Of Claus hem het stuk opstuurde is onbekend, Pitoëff zou het in elk geval nooit opvoeren.

⁵⁷⁵ Enkele brieven tussen Maddy Buysse en André Lejard uit januari 1955 tonen aan dat Buysse haar idee om Pitoëff te contacteren ook aan Uitgeverij Fasquelle voorlegde en op steun van hen rekende om deze regisseur te strikken.

Sacha Pitoëff

Claus' fiere dagboeknotitie van diezelfde dag geeft aan dat de jonge auteur inderdaad inging op het verzoek van de Franse theatermaker om hem die avond te ontmoeten:

Pitoëff kreeg mijn stuk om 11 uur. Om 3 uur zat er een enveloppe op de deur. Je monte votre pièce. Un chef-d'oeuvre. 's Avonds, na Alechinsky, embrasseerde hij mij. Hij was helemaal wild, zijn vrouw ook en hijgend vertelde hij de inhoud aan Michèle Morgan en Henri Vidal, die geïnteresseerd leken. Morgan mooi, rose en blond. De andere comédiens vragen: Mais qu'est qu'il a, Sacha ? Later pizzeria, aldaardoor fier en blij, zij, ik ook.⁵⁷⁶

De plannen voor een Franse première leken met andere woorden vlotjes tot stand te komen, zoals Claus het zelf verwoordde: 'Si les choses traînent parfois dans ce domaine, ce ne fut pas le cas'.⁵⁷⁷

***La Fiancée du matin* als origineel Franstalig stuk**

Niettemin zouden al snel zowel enkele inhoudelijke aspecten als praktische overwegingen roet in het eten gooien. Claus uitte zich bijvoorbeeld al snel sceptisch over Pitoëffs begrip van zijn stuk: '[...] Pitoëff leest eigenlijk alleen de romantische passages goed voor. Hij rolt Russisch met de ogen naar boven, [onleesbaar] misplaatste blikken naar de assemblée'.⁵⁷⁸ Toch lijkt Claus goed te beseffen dat enige toegeeflijkheid van zijn kant tegenover de wensen van de bekende theatermaker onvermijdelijk was. Als jonge, buitenlandse en op dat moment in Frankrijk (en internationaal) nog zo goed als volledig onbekende auteur, kon hij het zich niet permitteren te zeer in te gaan tegen de wensen en ideeën van hen die hem vanuit het centrum de hand toereikten. Hij reserveerde zijn commentaar dan maar voor zijn dagboeken en nam in het openbaar een opmerkelijk minder kritische houding aan tegenover bijvoorbeeld zijn uitgever die hem de titelkeuze ontzegde of tegenover Pitoëff die niet zou nalaten de interpretatie en vorm van het stuk ingrijpend naar zijn hand te zetten. Tegenover gelijkaardige vormen van inmenging zou Claus zich in zijn eigen taalgebied echter steeds veel kritischer uitlaten en ook over zijn uitgevers durfde hij daar weleens – zeker met betrekking tot Manteau – de vuile was buiten te hangen.

Wat betreft het toneel, was – zoals Luk van Den Dries aanstipt en beargumenteert – '[h]et nieuwe samenlevingscontract tussen auteur en theatermakers, [...] niet aan Claus

⁵⁷⁶ Claus, Hugo. *De wolken*. op. cit., p. 65.

⁵⁷⁷ Beucke, Marie-Louise. 'Après son succès "D'Andréa"'. op. cit.

⁵⁷⁸ Dagboeknotitie van 14 februari 1955. Claus, Hugo. *De wolken*. op. cit., p. 66.

besteed'⁵⁷⁹ en vond hij dat het laatste woord, ook bij de opvoering van het stuk, steeds bij de auteur moest liggen. Maar deze sterke auteurspostuur, die zich onder meer uitte in Claus' veelvuldige commentaren op de regie van zijn theaterstukken en in zijn tegenreactie om bijgevolg meermaals zijn eigen werk te regisseren, lijkt met andere woorden geen constante wanneer we de (vroege) internationale verspreiding mee in acht nemen. Zelfs toen hij later grotere internationale bekendheid genoot, bleef zijn houding in de buitenlandse pers trouwens vaak milder ten opzichte van buitenlandse uitgevers, producties en vertalingen en leek zijn 'enfant terrible'-status voornamelijk gebaseerd te zijn op het soms iconoclastische karakter van zijn teksten en zijn niet aflatende kritische houding tegenover zijn geboorteland en -streek. Dit neemt, zoals we reeds lieten zien, echter niet weg dat hij zich soms verzette tegen of bemoeide met bepaalde vertaal- of publicatiekeuzes – zonder dat er daarom steeds naar hem zou worden geluisterd – en hij zich wel degelijk openbaar negatief durfde uit te drukken over vertalingen en buitenlandse producties, maar dan eerder tegen de Nederlandstalige pers en slechts zelden of onrechtstreeks tegen buitenlandse journalisten.

Op zevenentwintig februari 1955 schrijft Claus in zijn dagboek: 'Bij Pitoëff die wil veranderen, de jongeman Thomas wil heffen boven de "cas". [Leonor] Fini hield er niet van. Vicar zal in l'Œuvre een diner geven, olala.'⁵⁸⁰ Pitoëff vond inderdaad dat er wat schortte aan het personage van Thomas en schreef op elf maart 1955 dat '[a]près avoir étudié votre pièce, il ressort qu'entre la forme et le fond se trouve une marge trop grande qui risque fort de nous mener à l'échec'. Hij vindt dat '[l]a grande faiblesse de l'ouvrage repose sur la bêtise de Thomas' die op die manier ook alle geloofwaardigheid van de andere personages en hun daden ondermijnt met als gevolg dat '[l]a fable ne tient plus, et le corps s'écroule'.

Na het bekoelen van zijn oorspronkelijk enthousiasme, was Pitoëff er met andere woorden rotsvast van overtuigd dat er nog heel wat herschrijfwerk aan de winkel was alvorens het stuk opvoerbaar was in een vooraanstaande Parijse theaterzaal. Net als in Vlaanderen en Nederland liep de totstandkoming van Claus' Franse *Bruid in de morgen* dus minder van een leien dakje dan aanvankelijk het geval leek. Er werden inderdaad heel wat nota's en aanpassingen door Pitoëff en, op diens aandringen, door de auteur aangebracht in het manuscript van Buysse's vertaling. Dit blijkt onder meer uit een brief van tien december 1955 van Buysse aan André Lejard, waarin de vertaalster zich verontschuldigt voor de slordige toestand waarin het manuscript van de vertaling verkeerde toen ze het aan de uitgever bezorgde: 'il a fallu effacer les indications

⁵⁷⁹ Zie Van den Dries, Luk. 'Het debuut van Hugo Claus als toneelschrijver (I)'. *op. cit.* p. 219-238.

⁵⁸⁰ Claus, Hugo. *De wolken*. *op. cit.*, p. 68.

supplémentaires du metteur en scène, barrer celles de l'auteur et ajouter quelques corrections qu'il voulait y ajouter'. Deze epitekstuele informatie zegt niet exact wat er is veranderd, maar geeft wel aan dát er is gesleuteld aan de tekst, wat ons uitnodigt dit nader te onderzoeken. Op de aanpassingen waaraan Buysse refereert en die op aansporen van Pitoëff in het stuk werden aangebracht zullen we verderop in dit hoofdstuk dan ook dieper ingaan.

Naast de vormelijke en inhoudelijke aanpassingen waarop Pitoëff aandrong, bleken er van meet af aan ook problemen te zijn om het stuk in het Théâtre de l'Œuvre op het programma te krijgen. De hoofdoorzaak daarvan is het feit dat er in de jaren vijftig een 'règle de contingentement' gold voor alle Franse theaters die een overeenkomst met de SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) hadden gesloten. Deze protectionistische, contingenterende maatregel moest het Franse theaterleven beschermen tegen de zogenaamde 'invasion des pièces étrangères'⁵⁸¹ en hield in dat nadat een theater een buitenlands stuk had gecreëerd, het minstens twee opeenvolgende Franse stukken diende op te voeren. Zoals blijkt uit de PV's die bewaard zijn in de Bibliothèque de la SACD te Parijs,⁵⁸² had de SACD het Théâtre de l'Œuvre in februari 1955 attent gemaakt op deze in hun overeenkomst vastgelegde bepaling. Het Théâtre de l'Œuvre, dat voor het volgende seizoen al meerdere buitenlandse, vertaalde stukken had geprogrammeerd – waaronder Oscar Wildes *An Ideal Husband*, Tsjechovs *Les Trois Soeurs* en Gorki's *Les Bas-fonds* – moet vervolgens Pitoëff op de hoogte hebben gebracht dat *La Fiancée du matin* als vertaald buitenlands stuk als gevolg van die regel niet meer in het programma paste. Op drie maart schrijft Pitoëff Claus al dat hij geen andere oplossing ziet om diens stuk opgevoerd te krijgen, dan dat Claus de Franse vertaling als een eigen adaptatie of zelfs een origineel werk signeert – om zodoende van de status van vertaling af te geraken en het stuk als een origineel Franstalig werk voor te stellen. Op die manier kon het regeltje van de SACD misschien worden omzeild, in de hoop dat de SACD akkoord zou gaan dat het voldoende was dat het om een origineel Franstalig stuk ging en het stuk niet langer als een 'pièce étrangère' te categoriseren, ook al was de auteur van Belgische afkomst. De wereldberoemde stukken van Wilde, Tsjechov of Gorki kwamen natuurlijk niet in aanmerking voor een dergelijk 'alternatief geneseverhaal', en anderzijds had de directie van l'Œuvre er ook duidelijk minder moeite mee Claus' stuk van het programma te schrappen in plaats van één van de drie voornoemde internationale toneelgrootheden. Daarnaast stelt Pitoëff voor om desnoods nog andere theaters – die met andere woorden nog geen teveel aan buitenlandse

⁵⁸¹ Boncompain, Jacques. *De Dumas fils à Marcel Pagnol : les auteurs aux temps modernes (1871-1996)*. Parijs: Champion, 2013. p. 222-223.

⁵⁸² Mijn dank gaat uit naar Nathalie Noe van het Centre de Ressources et de Documentation van de SACD, Parijs, die mij wees op deze 'règle de contingentement' en de bewuste PV's aangaande het Théâtre de l'Œuvre.

stukken op het programma hadden staan – aan te schrijven. In zijn ogen komt er echter geen enkel ander Parijs theater werkelijk in aanmerking. Tot slot stelt hij als laatste alternatief voor, om het stuk dan maar in België in plaats van Parijs in première te laten gaan:

Mon Cher Hugo,

Quelques mots pour vous dire que je n'envisage pas d'autre solution, si je veux créer votre pièce à la rentrée à l'Œuvre, que celle qui consisterait à ce que « La Fiancée... » soit signée par vous seul.

Les autres théâtres possibles ne me paraissent pas très indiqués. Toutefois, si vous le désirez, faites le moi savoir, je ferai les démarches nécessaires auprès de leurs directeurs. Je lis « Jours de Canicule », que je trouve très émouvant. Sans doute la transcription en français lui ôte-t-elle un style et une saveur que l'originel possède. La date envisagée pour le déjeuner littéraire : le 28 mars. Je serai avisé par Fasquelle.

Je vous tiens au courant de tout. Faites-moi savoir si la création en Belgique vous agréerait.

Bien à vous,

Sacha Pitoëff⁵⁸³

Maar dat was buiten Maddy Buysse gerekend, die zich terdege bewust moet zijn geweest van het belang en de impact die een Parijse in plaats van Brusselse première zou hebben op internationale schaal. Zoals in wat volgt zal blijken uit de opvoeringsgeschiedenis van *La Fiancée du matin*, deed Buysse er alles aan om het stuk in Parijs opgevoerd te krijgen – wat zelfs met een zekere zelfopoffering vanuit haar positie als vertaalster gepaard zou gaan – om nadien pas met Brusselse schouwburgen of gezelschappen te onderhandelen, waarvan sommige nochtans hun interesse al hadden getoond.⁵⁸⁴ Dat het stuk ook buiten de francophonie al kort na de Parijse première enkele opvoeringen kende, en in elk geval interesse opwekte bevestigt de consacrerende kracht van Parijs en de internationale zichtbaarheid van een Parijse première – iets wat een

⁵⁸³ Brief van Sacha Pitoëff aan Hugo Claus, 3 maart 1955, kopie aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

⁵⁸⁴ In een brief van Buysse aan Claus van vijf februari 1955 blijken nog voor de Parijse première ook al enkele Brusselse gezelschappen – met name een niet nader gedefinieerde 'jeune troupe' en 'Le Rideau de Bruxelles' hun interesse voor het stuk te hebben getoond. Buysse legt in haar brief echter sterk de prioriteit bij het regelen van de Parijse opvoering en vermeldt de interesse van de Brusselse gezelschappen eerder terloops. Brief uit de collectie van Antiquariaat De Slegte.

Brusselse première, zeker in die periode, nooit had kunnen teweegbrengen, zo besepte Buysse maar al te goed.

Claus' vertaalster-agente bleek al snel op de hoogte te zijn gesteld van de moeilijkheden om het stuk op het programma van l'Œuvre te krijgen, maar weigerde dus om de zaken zomaar op hun beloop te laten, zo getuigt een brief die ze al twee dagen na Pitoëffs brief aan Claus, op vijf maart 1955, naar Jean-Claude Fasquelle schreef:

Hugo Claus me dit que vous connaissez personnellement notre attaché culturel à Paris, Monsieur Paternotte de la Vaillée avec qui j'ai prié M. Pitoëff de se mettre en rapport au plus tôt, de la part de Monsieur Burgaud, attaché culturel français à Bruxelles, au sujet des difficultés qu'il rencontre pour faire jouer la pièce de Claus à l'Œuvre, la pièce étant considérée comme étrangère. Entre deux pays aussi proches que la France et la Belgique, c'est presque impensable et je suis bien décidée à tout mettre en œuvre pour contourner la difficulté.

Uit deze brief wordt duidelijk dat Buysse geen vreemde was in diplomatieke kringen en ze er evenmin voor terugdeinsde haar connecties aan te spreken. Pitoëff zou haar voorstel onmiddellijk opvolgen en Claus al op elf maart informeren dat Monsieur Alexandre Paternotte de la Vaillée – die attaché culturel was in Parijs tussen 1952-1958 – had toegestemd om zijn diplomatieke banden aan te halen om op die manier toch het stuk op de affiche van l'Œuvre te krijgen. Een week later, op achttien maart, schreef Pitoëff dat de tussenkomst van de culturele attaché zijn vruchten had afgeworpen:

Bonne nouvelle! La Société des Auteurs, après l'intervention de Monsieur Paternotte de la Vaillée, autorise ma création de votre ouvrage à l'Œuvre. Seule condition : vous l'avez-vous-même adapté, avec l'aide de quelqu'un (dont le nom ne doit pas figurer).

Claus' stuk zou naar aanleiding van de Parijse première systematisch gepresenteerd worden als een origineel Franstalig stuk of als een zelf-bewerking van een tweetalig auteur, weliswaar zonder de Belgische/Vlaamse afkomst van de auteur te verzwijgen. *Andréa, ou La Fiancée du matin* zou met andere woorden in eerste instantie als een 'pseudo-origineel' in het Franse literaire veld circuleren. In het geval van 'pseudo-originelen' wordt er volgens Cecilia Alvstad geen 'Translation Pact' (zie infra) geactiveerd aangezien de lezer zich er op geen enkel moment van bewust is met een vertaling te maken te hebben en de tekst dus niet alleen als een origineel leest, maar die ook werkelijk als een origineel beschouwt.⁵⁸⁵ In dezelfde brief van achttien maart

⁵⁸⁵ Dit in tegenstelling tot het 'Translation Pact' waarbij de lezer (door bijvoorbeeld paratekstuele aanwijzingen) wel op de hoogte is dat hij/zij een vertaling leest, maar dat doet zonder enige aandacht voor de 'interventionist nature' van de vertaalact, waardoor de lezer de vertaling leest alsof het een identieke

bereidt Pitoëff Claus hier reeds op voor door te zeggen dat hij moet vermijden om te spreken van eventuele Nederlandstalige opvoeringen. Geen enkele van de Parijse interviews met Pitoëff of Claus naar aanleiding van de creatie van het stuk, noch de recensies over het stuk uit het najaar van 1955 vermeldden dan ook Maddy Buysse naam, noch hadden ze het over een vertaling, zelfs niet wanneer ze soms de 'onfransheid' van het stuk aankaartten; voor hen was Claus een zoveelste Frans-schrijvende Belg of Vlaming – als ze al bij zijn afkomst stilstonden.⁵⁸⁶

Ook de Prix Lugné-Poë, die soms als een prijs voor het beste buitenlandse stuk van het Parijse theaterseizoen wordt beschreven,⁵⁸⁷ blijkt zich in feite meer bepaald tot buitenlandse Franstalige auteurs te hebben beperkt. Door met deze prijs te worden bekroond, werd Claus' identiteit als zogenaamd 'Franstalig-Belgisch' auteur met andere woorden nogmaals bevestigd en versterkt. De voorstelling van *La Fiancée du matin* als een oorspronkelijk Franstalig stuk blijkt zelfs redelijk hardnekkig te zijn geweest. Zo bevindt er zich in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus een ongedateerd, anoniem en verder ongespecificeerd Nederlandstalig persknipseltje met een aankondiging dat Claus 'Onze schone moedertaal [...] de rug [heeft] toegekeerd. In het Théâtre de l'Œuvre in die stad [= Parijs] gaat nu in september a.s. van hem "Une mariée à l'aube" in première'. Het knipseltje moet van begin of halfweg 1955 dateren. Ook later, in het novembernummer van *Théâtre de Belgique* uit 1957, wordt een anoniem artikel gewijd aan 'Le Théâtre belge à Paris', waarin Claus' *Fiancée* tot 'la dramaturgie belge de langue française' wordt gerekend en in één adem met Fernand Crommelynck, Michel de Ghelderode en Claude Spaak wordt genoemd.

Dat de presentatie van Claus als Franstalige Vlaming of Belg hem de voor de hand liggende associatie met illustere *hommes de théâtre* van eigen bodem opleverde, maakte voor het Théâtre de l'Œuvre mogelijk zelfs van een nood een deugd. Het theaterhuis had met name al sinds zijn ontstaan een belangrijke band met Franstalig-Belgische auteurs uit Vlaanderen, van wie de stukken trouwens meermaals voor belangrijke successen hadden gezorgd. Aurélien Lugné-Poë, die met de creatie van Maurice Maeterlinck's *Pelléas et Mélisande* in 1893 voor het eerst zijn vernieuwende regie doorvoerde en de grondslag legde voor zijn nieuwe Théâtre de l'Œuvre, was van meet af aan gefascineerd

equivalent van het origineel is. 'The translation pact explains why readers, including critics, literary scholars and other professional readers, often talk and write about translations as if they were originals composed solely by the author'. Zie Alvstad, Cecilia. 'The Translation Pact'. *op. cit.*, p. 270, p. 273, p. 281.

⁵⁸⁶ Pitoëff speelt het spelletje mee en noemt Claus opzettelijk '[un] [a]uteur bilingue'. Sylva, Colette. 'le jeune auteur dramatique Belge'. *op. cit.* Claus daarentegen lijkt zich niet steeds aan de regels van dit 'spelletje' te houden en zich soms toch te 'verspreken'. In Perrein, Michèle. 'Ainsi parle Hugo Claus : Sacha Pitoëff jouera ma pièce à l'Œuvre'. *Arts*, 13 april 1955, zegt hij bijvoorbeeld 'Oui, j'écris en neerlandais'.

⁵⁸⁷ Vgl. Van Bork, Gerrit Jan & Piet J. Verkruijsse. *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden, met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp: De Haan, 1985. p. 137; De Roey, Johan. *op. cit.*, p. 97.

door stukken van een symbolistische strekking en werd zo in Frankrijk gezien als de grote ontdekker van meerdere ‘auteurs nordiques’.⁵⁸⁸ Zo introduceerde hij onder meer Henrik Ibsens werk en bijvoorbeeld Fernand Crommelyncks *Cocu magnifique* op de Parijse Bühne. Ook in de periode dat Claus’ *Fiancée du matin* verscheen, stond onder meer Crommelyncks werk nog regelmatige op de affiche van Parijse schouwburgen; zijn *Chaud et Froid* werd in 1956 in L’Œuvre heropgevoerd en zijn *Amants Puérils* datzelfde jaar in het Théâtres des Noctambules. De schijnbare poging tot herinbedding van Claus’ stuk in een gevestigd Franstalig-Vlaams/Belgisch repertoire dat ook halfweg de jaren vijftig dus nog succes oogstte in Parijs, weerspiegelt zich ook in Léonor Fini’s oorspronkelijke aanstelling tot decoratrice van *La Fiancée du matin*. Haar werk, dat zowel kenmerken van het surrealisme als het symbolisme bevat, sloot namelijk duidelijk aan bij de sfeer van onder meer Crommelyncks stukken en de kunstenares zou in 1956 inderdaad instaan voor de decors van *Les Amants Puérils*.

Toch nam deze nationaal-culturele link tussen een in Frankrijk gevestigd ‘Franstalig-Vlaams’ of ‘Belgisch’ repertoire en Claus’ eveneens ‘uit Vlaanderen afkomstige’ en soms inderdaad als symbolistisch geïnterpreteerde toneelstuk, niet alle twijfels weg. Claus bleef een onbekend (toneel)auteur uit een al bij al weinig bekend taalgebied, wat voor de directie van het Théâtre de l’Œuvre reden te over was om *La Fiancée du matin* niet op te nemen in de programmering van het Parijse theaterfestival in de zomer van 1955 – wat aanvankelijke Pitoëffs plan was, zo blijkt uit zijn brieven aan Claus –, maar de opvoeringen naar de ‘Mardis de l’Œuvre’ in het najaar uit te stellen. Op eenentwintig april schrijft Pitoëff namelijk dat ‘[t]outes sortes de raisons’ de opvoering van het stuk tijdens het theaterfestival in de weg stonden, ‘dont surtout la prudence de la direction du Théâtre de l’Œuvre, qui juge, en définitive, trop dangereux de se heurter à la concurrence des spectacles amenés à Paris par ces rencontres internationales’. Zowel deze houding van de directie van l’Œuvre als de protectionistische cultuurpolitiek van de SACD, alsook de mogelijke poging om Claus’ stuk binnen een herkenbaar en gevestigd repertoire in te schrijven, vormen de typische symptomen van het wantrouwen dat wel vaker ten opzichte van vertalingen heerst en van een sterk francocentrisme binnen het toenmalige Parijse cultuurleven. Sirkku Aaltonens observatie dat in ‘culturally powerful [...] spaces [...] the mainstream theatres construct their repertoires mainly of domestic plays. [F]oreign drama might, occasionally, appear on their stages, but only well-tried familiar classics tend to get chosen to represent metonymically all outlandish drama’,⁵⁸⁹

⁵⁸⁸ ‘Un lieu, une histoire: Naissance du théâtre moderne: Lugné-Poë 1893 – 1928’. *Le Théâtre de l’Œuvre*, online. <https://www.theatredeloivre.com/un-lieu-une-histoire/> (Laatst geraadpleegd op 11 december 2018).

⁵⁸⁹ Zie Aaltonen, Sirkku. ‘Drama Translation’. In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2010. p. 107.

lijkt op basis van dit geval dus ook van toepassing op het Parijse literaire veld uit de jaren vijftig.

Zonder het ingrijpen van Maddy Buysse lijkt het tegen de achtergrond van deze vele obstakels onwaarschijnlijk dat Claus' eerste avondvullend stuk in Franse vertaling bestaansrecht had weten te bekomen in het Parijs van de jaren vijftig. Dankzij haar snelle reactie en kordate optreden, werden de juiste diplomatieke touwtjes aangetrokken en zorgde Monsieur Paternotte de la Vaillée ervoor – zoals Pitoëffs brief van achttien maart 1955 aangaf – dat de SACD toegaf om de opvoering van Claus' stuk toch te laten doorgaan. *Seule condition*: Claus' 'buitenlandse' stuk moest dus als een origineel in het Frans geschreven stuk worden voorgesteld. Deze eis zette de vertaalster volledig buiten spel. Ondanks Buysse's onontbeerlijke rol op verschillende niveaus van het ontstaansproces van *La Fiancée du matin*, werd haar dus elke vorm van publieke erkenning ontnomen. In haar hoedanigheid van literair agente bereikte ze echter haar doel. Het stuk zou een leven kennen buiten de grenzen van eigen land en taalgebied. Maar als vertaalster schoot Buysse zich met de via haarzelf tot stand gekomen regeling dus wel pijnlijk in de voet. Wat later, bij de boekpublicatie in 1956, zou ze er echter alles aan doen om deze voor haar onrechtvaardige gang van zaken recht te zetten.

'The translator in the attic'

Wanneer begin 1956 de boekpublicatie van *Andréa, ou La Fiancée du matin* bij Fasquelle verschijnt, komt Buysse's naam dus wél op het voorblad te staan, maar nog steeds wordt er niet expliciet gewag gemaakt van het feit dat het om een vertaling uit het Nederlands ging. Op de titelpagina staat louter 'Adaptation de Maddy Buysse' – in tegenstelling tot haar eveneens bij Fasquelle verschenen romanvertalingen van *Jours de canicule* en later *L'Homme aux mains vides* waarin wél de vermelding 'traduit du néerlandais par Maddy Buysse' verscheen. Niettemin had Buysse uitdrukkelijk aangedrongen bij de uitgever om als vertaalster te worden vermeld – en wel vanuit een opmerkelijke autoriteit:

Toutefois, mon mari tient essentiellement à que cette publication porte, en sous-titre, version originale, traduction de Maddy Buysse. Comme il s'agit d'une édition non-remaniée par le metteur en scène, Pitoëff, et que, d'autre part, le fait que la pièce qui se joue soit considérée comme étant écrite en français est purement une question de convention, la Société des Auteurs sachant parfaitement à quoi s'en tenir, je crois que cette mention ne peut, en aucune façon, nuire à la carrière de la pièce [...].⁵⁹⁰

⁵⁹⁰ Brief van Maddy Buysse aan André Lejard, 27 november 1955. IMEC, fonds Grasset-Fasquelle.

Dat Buysse bij de boekpublicatie de rechtmatige plek opeiste die haar voordien was ontzegd, illustreert hoe ze zich ondanks alles weigerde neer te leggen bij de onderdanigheid, neutraliteit, passiviteit of zelfs onzichtbaarheid die bij haar status als vertaalster – én vrouw – kwam kijken.⁵⁹¹ Ook gender is met andere woorden een socio-biografisch gegeven dat ons toelaat de habitus van de vertaler te nuanceren en te differentiëren. Buysse stond erop dat de tekstversie van de vertaling, waar haar vertaalwerk ontegensprekelijk aan ten grondslag lag, ook als dusdanig erkend werd en verzette zich ertegen om haar vertalersstem en -inbreng opnieuw het zwijgen te laten opleggen. Wanneer we Jansens en Wegeners onderscheid tussen verschillende soorten ‘translatorship’ op dit geval betrekken, kunnen we stellen dat Buysse haar werk als fundamentele ‘executive translator’ – degene die de eigenlijke interlinguale vertaling op zich nam – weerspiegeld wilde zien in haar vermelding als ‘declarative translator’ – namelijk de vertaler die op de uitgave vermeld wordt.⁵⁹² Een wens die zeker bij vertalingen van toneelteksten, waar meer dan eens de intermediale vertaler het laatste woord heeft en alle creatieve credits krijgt en de interlinguale vertaling vaak als een letterlijke, oncreatieve overzetting wordt opgevat,⁵⁹³ allesbehalve vanzelfsprekend wordt ingewilligd.

Tegen deze achtergrond linkt theater- en vertaalonderzoekster Sirkku Aaltonen met de formulering ‘the translator in the attic’⁵⁹⁴, die duidelijk naar Sandra Gilberts en Susan Gubars toonaangevend feministisch werk *The Madwoman in the Attic* (1979) verwijst, de status van de vrouwelijke subalterne stem aan de ondergeschikte positie van de theatervertaler. In haar tweevoudige ondergeschikte positie van vrouwelijke (theater)vertaalster vindt er in Maddy Buysse’s geval met andere woorden een verdubbeling plaats van de ‘de-voicing’ die doorgaans zowel met de vrouwelijke stem als met de vertalersstem gepaard gaat. Het is dan ook niet voor niets dat ze de mannelijke autoriteit van haar echtgenoot inroept om haar argument kracht bij te zetten – wat typerend is voor haar verzet om zich tot ‘female translator in the attic’ te laten

⁵⁹¹ Zie Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. op. cit.; Sundmark, Björn. “‘Dear Selma’-“Dear Velma”: Selma Lagerlöf’s Translation Instructions to Velma Swanston Howard’. In: Jansen, Hanne & Anne Wegener (red.). *Authorial and Editorials Voices in Translation. Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*. Vol. 1. Quebec: Éditions québécoises de l’œuvre, 2013. p. 165-182.

⁵⁹² Jansen, Hanne & Anna Wegener. ‘Multiple Translatorship’. op. cit., p. 22-24.

⁵⁹³ Bassnett, Susan. ‘Translating for the Theatre’. op. cit., p. 101.

⁵⁹⁴ Aaltonen, Sirkku. *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000. p. 97-98, p. 110. Zie ook Woods, Michelle. ‘Sense and Censorship: Authors and the Agents of Change’. In: Jansen, Hanne & Anne Wegener (red.). *Authorial and Editorials Voices in Translation: Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*. Vol. 1. Quebec: Éditions québécoises de l’œuvre, 2013. p. 57.

reduceren, maar tegelijkertijd illustreert dat ze er desondanks vanuit gaat niet in eigen naam voor zichzelf te kunnen spreken als ze wil dat haar stem gehoord wordt.

Ondanks alles kreeg Buysse uiteindelijk maar gedeeltelijk gelijk; ze werd wel genoemd, maar haar positie, tekstuele verantwoordelijkheid en verdiensten bleven onder de noemer 'adaptatrice' nog eerder vaag, want in de Franse persrecensies naar aanleiding van de publicatie van *Andréa ou La Fiancée du matin* in 1956 werd Buysse nog steeds slechts zeer terloops vermeld – als ze al enige vermelding kreeg. In het merendeel van de recensies bleef het feit dat het om een vertaling uit het Nederlands ging bijna volledig onder de radar. Dit is op zich geen uitzondering voor recensies over vertaald werk,⁵⁹⁵ maar het feit dat Buysse zelfs in de boekuitgave niet expliciet als vertaalster uit het Nederlands werd vermeld heeft daar ongetwijfeld toe bijgedragen.

Dat barones Buysse zich evenwel staande wist te houden in de toen nog overwegende mannenwereld van het literaire bedrijf illustreert haar lange carrière als vooraanstaande literaire vertaalster Nederlands-Frans, maar ze voelde soms dus toch de prangende noodzaak de autoriteit van haar echtgenoot in te roepen om haar positie te versterken en om *au sérieux* te worden genomen bij harde onderhandelingen, zoals bovenstaand brieffragment illustreert. Ook in contracten die Buysse afsloot duikt soms de handtekening van haar man op die zijn 'autorisation maritale' geeft, een gebruik dat deze nochtans zelfstandige en ondernemende vrouw in een positie van afhankelijkheid en betutteling drukte, al was het maar louter op papier. Een dergelijke 'autorisation' vinden we bijvoorbeeld terug in het exclusiviteitscontract dat ze in 1955 met Jean Guimaud naar aanleiding van de Franse vertaling van Claus' *De getuigen* afsloot (zie supra). Tegelijk benadrukken de bepalingen in het contract dat Buysse gelijkwaardige (vertaal)rechten opeiste als haar mannelijke collega en zich niet aan de kant liet schuiven. De noodzaak om de toestemming of autoriteit van haar echtgenoot in te roepen toont, zeker vanuit hedendaags stadpunt, haar onderdrukte positie, maar was in de jaren vijftig nog eerder vanzelfsprekend en soms zelfs juridisch noodzakelijk – onder meer bij het afsluiten van contracten.⁵⁹⁶ Deze historische en ideologische achtergrond waarin Buysse handelde, benadrukt haar ondernemende positie, instelling en handelswijze des te meer.

Net zoals bij zijn eerste Franse boekpublicatie was bij het onmiddellijke vervolg van Claus' prille Franse carrière dus opnieuw een belangrijke rol weggelegd voor een vrouwelijke vertaalster-bemiddelaarster. 'Weggelegd' is in Buysse's geval echter een te

⁵⁹⁵ Zie tegen deze achtergrond bijvoorbeeld het betoog van De Haan, Martin & Rokus Hofstede. *op. cit.*

⁵⁹⁶ De 'puissance maritale' of 'maritale macht' – van het Latijnse *potestas maritalis* – bleef in België tot 1958 van kracht en hield onder meer in dat een vrouw nooit een contract kon afsluiten zonder de autorisatie van haar echtgenoot. Zie o.m. Renard, Claude. 'La réforme du statut de la femme mariée en Belgique'. *Revue internationale de droit comparé* 10. 1 (1958): p. 56-64.

passieve bewoording. Veel meer nog dan in het geval van Elly Overzier/Norden ging het Buysse in haar daadkrachtige parcours niet enkel om het behartigen van Claus' belangen, maar ook om het opeisen van haar eigen rechtmatige plek en professionele positie. Net als in Overziers geval werd Buysse's inbreng in de concrete verspreiding en consolidering van Claus' werk in de Franse en internationale literaire scene tot nu toe echter grotendeels tot de marges van de literaire geschiedschrijving beperkt. Ook al kunnen we Maddy Buysse bezwaarlijk tot 'een van Claus' vrouwen' rekenen, toch nodigt deze gewaarwording van het vergeten of onopgemerkte belang van tot nu toe al twee belangrijke vrouwelijke bemiddelaars in Claus' internationale carrière ons uit om het bekende fenomeen 'Claus en zijn vrouwen' vanuit een ander perspectief te beschouwen dan het gangbare van Claus als artistieke selfmade man, autodidact en wereldauteur die prat kon gaan op de nodige (glamoureuze) vrouwelijke aandacht. Veel meer dan louter zijn schonere wederhelften – zogezegd aangetrokken door Claus' charisma, persoonlijkheid en succes –, waren meerderen onder hen ook in min of meer belangrijke mate betrokken bij het vergaren van dat succes en bij het bemiddelen voor de auteur en diens werk – tot Veerle Claus toe. Zij speelt tot op vandaag een belangrijke rol in de manier waarop Claus' nalatenschap – waaronder zijn persoonlijke archiefmateriaal – wordt beheerd en ontsloten.⁵⁹⁷

⁵⁹⁷ Dankzij haar samenwerking met Clausbiograaf Mark Schaevers ontstond in 2011 bijvoorbeeld het boek *De wolven. Uit de geheime laden van Hugo Claus* dat een eerste inkijk bood in de archieven van 'de meester'. Ook eerder gelegde contacten binnen de (Franse) filmwereld die dankzij Claus' relatie met Sylvia Kristel tot stand waren gekomen, speelden in de jaren negentig een rol in de bemiddelingen omtrent een mogelijke Franse verfilming en opvoering van de Franse vertaling van Claus' *Gilles en de nacht* (1989). Zie Smeyers, Elies & Stéphanie Vanasten. *op. cit.*

Litteraire leestekst, opvoerbare speeltekst, opvoering: de etappes van een veelstemmig interlinguaal en intermediaal vertaaltraject

*Une pièce n'existe que lorsqu'elle a subi le feu de la rampe. Mais, les pièces qui franchissent ce cap, peuvent encore passer une épreuve, celle de la lecture.*⁵⁹⁸

De vertaling opgevoerd: intermediale verschillen, interactieve beïnvloeding

Claus' *Andréa* werd door de directie van l'Œuvre dus voorzichtigheidshalve op de minder risicovolle, want goedkopere en minder prestigieuze 'Mardis de l'Œuvre' geprogrammeerd in plaats van op de belangrijkere vrijdag- of zaterdagavonden en kende in Pitoëffs productie slechts een relatief beperkt aantal opvoeringen. 'Les Mardis' waren in het leven geroepen om een platform te bieden aan beginnende auteurs en/of regisseurs en er werden minder financiële middelen in geïnvesteerd, waardoor de decors vaak simpeler waren en het aantal repetities geringer.⁵⁹⁹ Toch hadden ze al naam gemaakt omdat ze het publiek soms onverwachte pareltjes voorschotelden die met gemak konden tippen aan de 'spectacles réguliers'.⁶⁰⁰ Deze concrete opvoeringscontext

⁵⁹⁸ C.P. 'Hugo Clauss [sic] : « Andréa »'. *Union française et parlement*, maart 1956.

⁵⁹⁹ Onder meer in de brochure van de opvoering in le Théâtre de l'Œuvre van *Andréa*, ou *La Fiancée du matin* wordt dit expliciet aangehaald en worden 'les Mardis' als een vorm van 'théâtre d'essai' aangeduid, waar op allerlei niveaus kon worden geëxperimenteerd.

⁶⁰⁰ Verdot, Guy. 'Cloture Annuelle'. *Franc-Tireur*, 17 augustus 1956.

schiep op die manier een zeker verwachtingspatroon voor het theaterpubliek dat ongetwijfeld ook de kritische reacties op het stuk beïnvloedde en bijstuurde.

Oorspronkelijk stonden er slechts vier opvoeringen van *Andréa, ou La Fiancée du matin* op de planning, namelijk op vijftien, tweeëntwintig en negenentwintig november en op zes december 1955. Maar het stuk bleek toch een publiekssucces⁶⁰¹ te zijn en al snel werd in de pers aangekondigd dat er op twintig en zevenentwintig december 1955 bijkomende opvoeringen zouden plaatsvinden.⁶⁰² Pitoëff had ondertussen Buysse – die hij in zijn brief 'la représentante officielle de Claus' noemt – op 1 december 1955 het volgende geschreven: 'nous avons fait une recette de 116.000 francs et refusé, par manque de places, quelques spectateurs payants' en hij verzekerde haar bovendien dat het stuk nog zeker tot en met drie januari op het programma zou blijven, misschien zelfs tot en met de tiende. Heel voorzichtig voegde hij daar aan toe: 'au cas où le spectacle « Wilde » ne marche pas du tout, on prendrait « Andréa » en régulier après « Un Mari Idéal » de Wilde, jusqu'au moment où « Les Bas-Fonds » seraient prêts à passer – ce qui garantissait au moins trente représentations suivies'.⁶⁰³ Buysse schreef daarop, op tweeëntwintig december 1955, vol enthousiasme naar Lejard bij Fasquelle, ietwat vooruitlopend op de feiten – die ze aandikt – en duidelijk sprekend in het belang van haar auteur én zichzelf als vertaalster van het stuk en als Claus' literaire agente, dat 'Pitoëff m'écrit que les directeurs de l'Œuvre songent à prendre la pièce en régulier vers le 17 janvier'.

Wildes *An Ideal Husband* moet echter wel aangeslagen hebben, want na drie januari werden de opvoeringen van Claus' stuk stopgezet. Niet in de eerste plaats wegens een gebrek aan publieksaandacht of door de enkele, eerder schaarse slechte kritieken – want de pers en vooral ook een paar grote namen uit de Franse literaire wereld waren zoals vermeld overwegend positief –, maar voornamelijk wegens een reeds volzet theaterprogramma. Pitoëff wijst er in meerdere brieven op dat hij ook bij andere theaters probeerde het stuk op de affiche te krijgen, maar dat de programma's

⁶⁰¹ Ook in Marokko werd over de Parijse opvoering van Claus' stuk bericht. Zo schrijft Lucien Corosi op 29 november 1955 in *La Dépêche Marocaine* dat '« Andréa ou la fiancée du matin » remporte un franc succès d'un public composé surtout de jeunes'. Corosi heeft echter slecht begrepen dat Claus 26 jaar oud is en schrijft in plaats daarvan dat het stuk 26 jaar eerder geschreven was, maar dat men beter nog 26 jaar zou wachten, tot 1981, als men het stuk werkelijk tot zijn recht wil laten komen, de zogezegd 'scabreuse thematiek' ligt in 1955 namelijk nog wat te gevoelig volgens de recensent. Dit misverstand is een voorbeeld van het gevaar tot vervorming van de feiten dat dit soort onrechtstreekse, op andere recensies gebaseerde 'recuperatiejournalistiek' met zich mee kan brengen.

⁶⁰² Onder meer *L'Express* (16 december 1955), *Franc-Tireur* (17 december 1955) en *Le Figaro* (20 december 1955) vermelden deze 'représentations supplémentaires'.

⁶⁰³ Pitoëff voegde bij deze brief aan Maddy Buysse ook het eerder vermelde uiterst lovende artikel van Gabriel Marcel.

ondertussen al lang waren vastgelegd en er geen plaats meer was om *La Fiancée* nog ergens tussen te wurmen. Bovendien was de actrice Annie Fargue, die Andréa vertolkte, vanaf halfweg januari 1956 zelf niet meer beschikbaar wegens rollen die ze elders had aangenomen. Ook Pitoëffs aandacht was tegen die tijd opgeslorpt door de voorbereidingen van zijn productie van *Les Bas-Fonds* van de Russische schrijver Gorki. Het lijkt er met andere woorden op dat het relatieve succes van het stuk van deze onbekende Vlaming – die als Belgische-Franstalige toneelauteur op de Parijse kaart werd gezet – de oorspronkelijke verwachtingen van Pitoëff en de directie van l'Œuvre had overtroffen. Hierdoor hadden ze achteraf gezien onvoldoende ruimte voorzien in hun programma om het stuk volledig tot zijn recht te laten komen.

Dramatekst en theateropvoering: verschillende vertalersposities, verschillende doelstellingen, verschillende strategieën

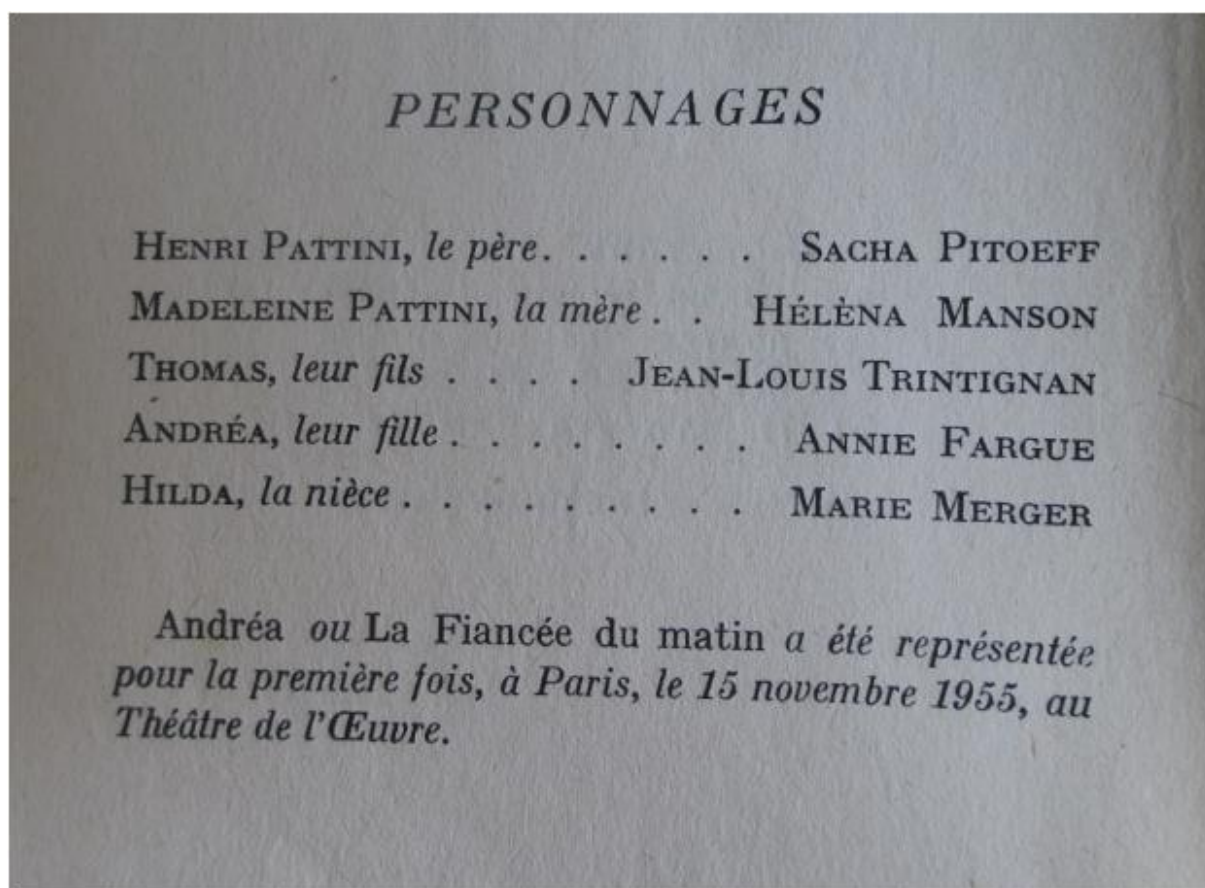
Toch wil dit niet zeggen dat *Andréa, ou La Fiancée du matin* met de stopzetting van de eerste Franse opvoeringen meteen volledig in de vergetelheid verdween, want in het begin van 1956 ontving Hugo Claus zoals eerder vermeld de Prix Lugné-Poë voor zijn stuk en kwam ook de boekuitgave op de markt, waarna opnieuw verschillende besprekingen volgden in de Franstalige pers, zowel binnen als buiten Parijs en Frankrijk (tot in Zwitserland toe). In de Franse en dan voornamelijk Parijse pers verschenen naar aanleiding van de boekpublicatie meerdere, maar voornamelijk korte artikeltjes die eerder inhoudelijk georiënteerd waren, hoofdzakelijk lovend uitpakten en duidelijk gebaseerd waren op eenzelfde bron, die in alle waarschijnlijkheid teruggaat op een perstekst die werd aangeleverd door uitgeverij Fasquelle. Hierbij gaat het dus eerder om annonces dan om kritieken, waarin het zinnetje 'Elle [= la pièce] a été saluée par la critique unanime comme la révélation théâtrale de l'année' (of een variatie erop) herhaaldelijk voorkomt.⁶⁰⁴ Zoals gezegd werd er in de meeste Parijse recensies zelfs niet naar de adaptatrice/vertaalster verwezen – en gek genoeg ook slechts zelden naar de Lugné-Poë prijs. Daarnaast werden ook Claus' verdiensten als auteur meestal slechts terloops vermeld. Eigenaardig genoeg ging ook bij de boekpublicatie de bijna unanieme lof en het merendeel van de aandacht in de Franse pers, op enkele uitzonderingen na, in de eerst plaats uit naar de acteerprestaties van de Franse comédiens en Pitoëffs mise-en-scène. In onderstaande recensie wordt bijvoorbeeld expliciet de vergelijking tussen de leeservaring en (de herinnering aan) de opvoering van Pitoëff gemaakt. Een vergelijking

⁶⁰⁴ Zie o.m. Anoniem. 'Ces livres ci...'. *Courrier Indépendant*, 23 maart 1956; Anoniem. [zonder titel]. *Police Parisienne*, 30 april 1956; Anoniem. [zonder titel]. *Journal du Soir*, 5 april 1956.

die voor beide partijen positief lijkt uit te pakken, zo oordeelt een zekere C.P. in het blad *Union française et parlement*:

Une pièce n'existe que lorsqu'elle a subi le feu de la rampe. Mais, les pièces qui franchissent ce cap, peuvent encore passer une épreuve, celle de la lecture. Épreuve redoutable. La poésie est un grand atout. La vérité poétique que Sacha Pitoëff avait su donner à la création de cette pièce, résiste au face à face du cabinet de lecture. Ses deux romans déjà parus chez Fasquelle en font déjà un auteur chevronné. Au Théâtre, Hugo Clauss [sic] est aussi un jeune auteur très doué et plein de promesses.⁶⁰⁵

Een dergelijke vergelijking tussen opvoering en boekuitgave wordt extra aangemoedigd doordat in de boekuitgave expliciet naar de Parijse première wordt verwezen. Ook de aanduiding van de personages wordt er, zoals in de theaterbrochure, gevolgd door de acteursnamen van de Parijse première.



Figuur 20 Detail van de openingsbladzijde van de uitgave van *Andréa, ou la Fiancée du matin* (Parijs: Fasquelle, 1956).

⁶⁰⁵ C.P. 'Hugo Clauss [sic]: « Andréa »'. *op. cit.* Een identieke recensie, deze keer zonder spelfout in de titel, verscheen in *Franc-Tireur* op 29 mei 1956.

Ook in *Le Courrier de Genève* verschijnt op elf mei 1956 een titelloos artikeltje, ondertekend door een zekere 'C.' die zijn/haar lectuur van de tekst koppelt aan de theatervoorstelling – wat dit keer op een negatief-kritisch oordeel uitdraait, aangezien C. er niet in gelooft dat het publiek dit stuk, waarvan de lectuur hem/haar niet beviel, heeft kunnen appreciëren:

Si la critique parisienne a salué cette pièce comme une révélation, je doute fort que le public ait ratifié cette appréciation.

Het vermelden van concrete acteurs in een gepubliceerde theatertekst is niet geheel ongewoon wanneer de tekst in de context van een welbepaalde opvoering verschijnt. Het versterkt in dit concrete geval echter wel de nogal francocentrische manier waarop de opvoeringen van het stuk werden gekaderd, waarbij vooral aandacht uitging naar de herkenbare Franse namen, die de auteur en vertaalster – die louter als adaptatrice werd genoemd – overschaduwden. Het wekt, zoals bovenstaande citaten uit de kritische pers onder meer illustreren, bovendien onterecht de indruk van een simpele één-op-één relatie tussen tekstuitgave en opvoering die niet geheel valabel is omdat het sterk verschillende media zijn die tot verschillende semiotische systemen behoren en daardoor een zeer uiteenlopende impact kunnen hebben op het publiek – dat respectievelijk in groep aanschouwt of in eenzaamheid leest. Daarnaast is de opvoering van een stuk veel efemeerder dan een boekuitgave: ook al verschilt elke lectuur van lezer tot lezer en is die op zich ook sterk moment- en context-gebonden, de uitgegeven tekst heeft een veel constantere, onveranderlijkere vorm en kan herhaaldelijk geraadpleegd worden – iets wat bij een opvoering slechts gedeeltelijk mogelijk is door video-opnames en zelfs dan doorgaans over een minder 'definitief' karakter beschikt en sterk kan verschillen van voorstelling tot voorstelling.⁶⁰⁶ Dit wil echter niet zeggen dat de dramatekst daarom werkelijk definitief is, zeker bij vertaald theater zijn hervertalingen veelvoorkomend (zie infra). En daarnaast zijn er ook buiten de intermediale discrepanties tussen dramatekst en toneelopvoering, vaak verschillen tussen de uitgegeven dramatekst en de gebruikte opvoeringstekst – waardoor een te sterke gelijkstelling tussen beide tekstversies eveneens problematisch is. Zeker in het huidige geval blijkt de opvoeringstekst, zoals we zullen zien, in niet onbelangrijke mate afgeweken te hebben van de gepubliceerde dramatekst.

Er zijn met andere woorden meerdere aanwijzingen dat Pitoëff tijdens zijn opvoeringen de acteurs een tekst liet spelen die in belangrijke mate moet hebben afgeweken van het manuscript van Buysses vertaling en de uiteindelijke publicatie van

⁶⁰⁶ Zie Zuber-Skerritt, Ortrun. (red.). *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984. p. 9. Zie ook Van Hulle, Dirk. *De kladbewaarders*. op. cit., p. 197: 'de tekst van een toneelstuk [zal] in elke opvoering enigszins anders opgevoerd [...] worden. Elke voorstelling is dus een nieuwe versie en zo blijft het werk in beweging.'

die vertaling. Zoals uit wat volgt duidelijk zal worden, voerde Pitoëff zowel inhoudelijke veranderingen door, gerelateerd aan onder meer de karakterisering van enkele personages, als meerdere opvoeringsgerichte aanpassingen in Buysse's vertaalde tekst, die duidelijk tekstueel-literair georiënteerd was en niet op de opvoering toegespitst. Onder meer het veelvuldig gebruik van inversie en werkwoordtijden als de *passé simple* zijn hiervan een indicatie. Bij Buysse's vertaling gaat het dus om een 'dramatic text' in plaats van een 'theatrical or performance text', met andere woorden om een vertaling die in de eerste plaats een literaire 'translation for the page' is en niet 'for the stage' en daarom niet als een 'performance translation' kan worden gezien. Keir Elam ziet 'drama' als een ander semiotisch systeem dan 'theatre'. Dat laatste definieert hij als 'the complex of phenomena associated with the performer-audience transaction: that is, with the production and communication of meaning in the performance itself and with the system underlying it.' 'Drama' daarentegen beschrijft hij als 'that mode of fiction designed for stage representation and constructed according to particular ("dramatic") conventions'.⁶⁰⁷ Susan Bassnett maakt eveneens het onderscheid tussen enerzijds vertalingen van theaterstukken die eerder als literaire teksten worden opgevat en waarvan de 'performance dimension' afwezig is en anderzijds 'speedy hack translations that could be adapted for performance' waarbij de nadruk niet op het literaire karakter van de vertaalde tekst ligt, maar op de gemakkelijke adapteerbaarheid ervan in het theater.⁶⁰⁸ Daarnaast is een 'performance translation' volgens Sirkku Aaltonen typologie 'aimed at the reception in a particular theatrical context. It is intended to be received audio-visually, and its anticipated life span can vary from one production to many'.⁶⁰⁹

Als theatermaker was het vervolgens dus Pitoëff's taak om de tekst van 'page' naar 'stage' te vertalen en de tekst als performance te actualiseren in een specifieke socio-culturele en historische context. Van belang is met andere woorden om niet uit het oog te verliezen dat de subjectpositie van Buysse en die van Pitoëff sterk van elkaar verschilden – zowel persoonlijk als professioneel. Medio jaren vijftig van de vorige eeuw, hebben we met name te maken met een vrouwelijke beginnende literaire vertaalster van Franstalig-Belgische afkomst zonder enige ervaring met de theaterwereld versus een geroutineerde *homme de théâtre* uit Parijs. Daarnaast verschilden dus ook hun persoonlijke beweegredenen en de doelstellingen, de beoogde functie en het directe doelpubliek die ze respectievelijk met hun interlinguale en intersemiotische vertaaldaad beoogden fundamenteel. Buysse mocht dan uiteindelijk wel gehoopt hebben op de opvoering van haar tekst door een Parijs gezelschap en had

⁶⁰⁷ Elam, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. New York: Routledge, 2002. p. 2.

⁶⁰⁸ Bassnett, Susan. 'Translating for the Theatre'. *op. cit.*, p. 105-106.

⁶⁰⁹ Aaltonen, Sirkku. 'Drama Translation'. *op. cit.*, p. 107.

daarbij al snel Pitoëff in gedachten – zoals enkele brieven tussen haarzelf en André Lejard uit januari 1955 aantoonde – het feit dat ze buiten haar eerdere tekstvertaling van Claus' *De getuigen* (1952) geen enkele verdere ervaring met het theatermedium had, droeg eveneens bij tot het eerder tekstuele, literaire karakter van haar vertaling. Voor *metteur en scène* Pitoëff was het daarentegen van essentieel belang om een opvoerbare versie te bekomen. Meerdere van Pitoëffs tekstuele aanpassingen in Buysse's oorspronkelijk manuscript van de vertaling vallen dus niet in de eerste plaats onder de categorie van linguïstische correcties, maar hebben meer te maken met aanpassingen in functie van het beoogde doel van de vertaling. Dat meerdere latere kritieken op Buysse's vertaling op geen enkele manier terug te vinden zijn in recensies over Pitoëffs opvoering wijst er eveneens op dat de regisseur inderdaad belangrijke veranderingen moet hebben aangebracht in de door hem gebruikte opvoeringstekst, die zoals we zullen zien op verschillende punten van Buysse's leestekst afweek.

Epitextuele bronnen

Helaas zijn noch het oorspronkelijke manuscript van Buysse's vertaling, noch de kopie ervan met de aantekening die Pitoëff en Claus daarop aanbrachten, bewaard gebleven in de uitgeversarchieven, noch zijn ze in andere relevante (theater)archieven teruggevonden. Ook van video-opnames van deze vroegste Franstalige opvoeringen van *La Fiancée* is geen sprake. Wel is er een enkele radio-opname bewaard van een live-opvoering in het Théâtre de l'Œuvre, waarvan het eerste bedrijf jammer genoeg ontbreekt.⁶¹⁰ Er is daarnaast echter voldoende onrechtstreeks (epi)tekstueel materiaal om enkele hypothesen over de verschillende tekst- en opvoeringsversies te kunnen onderbouwen en om op de interactie tussen beide semiotische systemen, tekst en opvoering, in te gaan. Net als in het geval van de Franse vertaling van Claus' debuutroman zijn we voor het onderzoeken van het tekstgenetische vertaalproces van de boekuitgave enerzijds en de opvoering van *Andréa, ou La Fiancée du matin* anderzijds door een gebrek aan bewaarde manuscripten, typoscripten of ander direct tekstgenetisch bewijs, dus opnieuw in belangrijke mate aangewezen op wat we epitextueel materiaal noemen. Tekstuele bronnen die gaan over de vertaalde tekst en/of vertaling – met name brieven tussen regisseur, auteur, vertaalster/agente en uitgever; Claus' dagboeknotities; de recensies van verschillende opvoeringen en van de boekuitgave – leveren stuk voor stuk (indirecte) informatie over de vorm van de

⁶¹⁰ Opgenomen op 20 december 1955 en uitgezonden op de Franse *Radio Nationale*, op 8 januari 1956, om 13u20. Bewaard in het nationale Franse audio-visuele archief Inathèque, PHD89002393.

verschillende tekst- en opvoeringsversies als vertaalproducten en over hun totstandkomingsproces.

Net als bij *La Chasse aux canards* (1953) beschikken we natuurlijk wel over de gepubliceerde uitgave(n) van de oorspronkelijke Nederlandse tekst en over de gepubliceerde vertaling. Vertrekkend van deze teksten kunnen we een vergelijkende analyse doorvoeren en deze betrekken op het beschikbare epitekstueel materiaal aangaande de opvoering door Pitoëff in 1955 en de eerste Franstalig-Belgische opvoering in het Brusselse Théâtre des Galeries in 1959.⁶¹¹ Afgaande op het epitekstueel materiaal en de tekstuele verschillen tussen het Nederlandstalige origineel, het audiofragment van de Franse Pitoëff-opvoering en de Franse boekuitgave, zullen we in wat volgt aantonen dat het aannemelijk is dat Claus en/of de regisseur en/of uitgever – al dan niet op eigen initiatief en in samenspraak met de vertaalster –, ook in de Franse boekvertaling van *Een bruid* aanpassingen doorvoerde die uit (de ‘samenwerking’ tussen Claus en Pitoëff naar aanleiding van) de Parijse opvoeringen schijnen voort te vloeien, en waarschijnlijk een betere opvoerbaarheid van het stuk op het Franse toneel beoogden en zodoende ook een vlottere verspreiding en receptie van het werk.

In onze analyse van de tekstuele genese gaan we hier dus niet uit van de meest gebruikelijke manier waarop het productieproces van drama bestudeerd kan worden; namelijk in de ‘logische’ richting van ‘page to stage’ of hoe de door de auteur geschreven tekst wordt omgezet in een concrete ‘performance’. In tegendeel, onze analyse stelt dit eenrichtingsverkeer ter discussie en gaat uit van het idee dat

[t]he written text/performance text relationship is not one of simple priority but a complex of reciprocal restraints constituting a powerful *intertextuality*. Each text bears the other's traces... it is a relationship that cannot be accounted for in terms of facile determinism.⁶¹²

Dat de geschreven toneeltekst – zeker wanneer die ook officieel uitgegeven is – traditioneel vaak voor de meest gezaghebbende versie doorgaat, ligt natuurlijk aan de klassieke associaties die bij de noties ‘auteur’ en ‘originele tekst’ komen kijken. Vanuit een dergelijke optiek staat elke vorm van zowel interlinguale als intermediale vertaling in een secundaire relatie tot het ‘origineel van de auteur’ en wordt een zekere onderdanigheid voorondersteld van de kant van de personen die met de tekst aan de slag gaan als literair of intermediaal vertaler (o.m. regisseur, acteurs, dramaturg). In de literatuurwetenschap worden noties als die van ‘auteur’ of ‘definitieve tekst’ echter al langer ter discussie gesteld en in de theaterwetenschap in het bijzonder wordt ook al

⁶¹¹ Hiervan vonden we geen opname terug.

⁶¹² Ritchie, David. ‘The “Authority” of Performance’. In: Zuber-Skerritt, Ortrun (red.). *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984. p. 65.

sinds enige tijd gehamerd op het fundamenteel collaboratieve karakter van toneel. In het geval van de Parijse opvoeringen van *La Fiancée du matin*, waar de regisseur binnen de doelcultuur een sterke positie bekleedt, die qua autoriteit de status van de brontaalautoriteit zelfs klaarblijkelijk overstijgt, lijkt het niet onlogisch om de invloed van Pitoëffs auctoriële stem in de gepubliceerde tekst na te gaan; met andere woorden, om in de richting van 'stage to page' te kijken. Zowel in de Parijse pers als in de brochure bij de opvoeringen (zie infra) ligt de nadruk namelijk veel sterker op Pitoëffs 'auteurschap' als schepper van het stuk dan op Claus, en zelfs in de officiële tekstuitgave wordt, zoals hierboven al werd aangestipt, gedetailleerd naar Pitoëffs opvoering verwezen.

Nog steeds ligt de nadruk van onze analyse van het theaterstuk hierbij echter voornamelijk op de theatertekst, als literaire tekst (written text) enerzijds en als opvoeringstekst (performance text) anderzijds, en niet op de *performance* of opvoering zelf. Ook die overwegende focus op de gesproken of geschreven 'verbal text' ten nadele van andere 'categories of expression in the making of a performance'⁶¹³ is in de theaterstudie al meermaals aan terechte kritiek onderworpen. Want ook intonatie, mimiek en lichamelijke expressie, het uiterlijk van de acteurs, de plaats waar het stuk wordt opgevoerd, het decor, de belichting, de muziek en andere niet-gesproken geluiden dragen bijvoorbeeld bij tot de performance en het effect ervan op de toeschouwers. Al deze verschillende aspecten liggen met andere woorden in meer of mindere mate aan de basis van de sterktes en zwaktes van een toneelopvoering en berusten op een fragiel, veelstemmig en interactief evenwicht waarbij elke 'laag' of elk 'stadium' in de aaneenschakeling van 'vertalingen-vertolkingen' interpretatieve keuzes met zich meebrengt die een impact hebben op elke volgende keuze in de schakel. Aangezien we voor Pitoëffs opvoeringen echter niet beschikken over filmopnames of uitgebreid foto-materiaal, kunnen we niet dieper op deze aspecten ingaan, tenzij in de beperkte mate dat ze aan bod komen in het beschikbare epitekstuele materiaal. Zo werd reeds aangehaald dat de programmatie op 'les Mardis de l'Œuvre' een impact had op het verwachtingspatroon. Verder werd het stuk opgevoerd in de klassieke setting van het theatergebouw en bijvoorbeeld niet in een leegstaande fabriekshal. Wat betreft de decors werd, van alle teruggevonden recensies, enkel in die van Gabriel Marcel een foto van de gehele scène getoond,⁶¹⁴ waarop we een sobere woonkamer zien, een deel van het kamertje met de bedden van Andréa en Thomas, en boven de woonkamer een klein kamertje dat via een steil trapje te bereiken is. Ook al laat de zwart-wit foto – waarvan de kwaliteit door de ouderdom van het knipsel trouwens erg slecht is – ons niet toe te oordelen over de kleuren van het decor, de afbeelding is wel voldoende duidelijk om te

⁶¹³ Bassnett, Susan. 'Ways through the Labyrinth'. *op. cit.*, p. 88.

⁶¹⁴ Er zijn wel meerdere artikels die een close-up foto van de personages Thomas en Andréa tonen.

zien dat het decor – dat uiteindelijk eveneens door Sacha Pitoëff werd gecreëerd, geassisteerd door Carla Grad⁶¹⁵ – eerder sober en niet overdreven realistisch was aangekleed, waarbij de indeling van de toneelsce ne in verschillende ruimtes dus min of meer strookte met Claus' oorspronkelijke regieaanwijzingen⁶¹⁶ uit de Nederlandse uitgave:

Decor. Daar dit geen realistisch stuk is, zeker geen realistisch decor. Het geheel zeer schematisch. Effen panelen in een eenvoudug gebinte. Een gelijke grijze kleur. Alleen de trap en het kamertje boven ontsnappen hieraan. De trap is helderwit. Het kamertje boven, in tegenstelling met het uiterst herleid aangeven der andere kamers, is een bric-à-brac van heftige kleur. Affiches, een gitaar of een mandoline. Papieren allerhande, portretten van musici. Een fonograaf. Kleurige lappen. Zodat wanneer het licht in dit kamertje aangaat voor het eerst, de toeschouwer die al gewoon was aan de grauwheid van het Pattiniehuis, ineens een hevige, bijna glanzende nieuwe wereld in het huis ontdekt, de kamer waar de vroegere musicus zich terugtrekt om te 'werken', waar de dromen dus opgestapeld zijn en waar het meisje Andrea sterft.

Of Pitoëff zich werkelijk op deze 'nota's voor de regisseur' baseerde, is maar de vraag, aangezien ze niet in de Franse boekuitgave bewaard zijn en we niet weten of ze in het eerdere manuscript van Buysse's vertaling – dat als basis voor de opvoeringstekst diende – stonden. Het is zoals we zullen zien echter niet uitgesloten dat deze toneelaanwijzingen van de auteur aan de potentiële regisseurs van zijn stuk onder invloed van Pitoëffs eigen interventies in de boekuitgave zijn weggelaten, aangezien deze 'nota's' ook in belangrijke mate ingingen op de karakterisering van de personages en Pitoëff het nu net op dat gebied nodig achtte aanpassingen door te voeren (zie infra). Claus kan zijn wensen wat betreft het decor natuurlijk ook persoonlijk aan Pitoëff hebben gecommuniceerd, want hij werkte samen met Pitoëff aan de *performance text* en was enkele malen aanwezig bij de voorbereidingen van het stuk.⁶¹⁷ De kans dat ze werkelijk intensief en systematisch samenwerkten op gebied van de enscenering is nochtans eerder klein, aangezien noch in Pitoëffs brieven, noch in Claus' dagboeknotities, noch in zijn brieven uit die tijd aan onder meer Vinkenoog, een dergelijke samenwerking ook maar enigszins wordt gesuggereerd. Deze piste van de

⁶¹⁵ Leonor Fini zag uiteindelijk af van het aanvankelijke voorstel om de decors van Claus' stuk te verzorgen.

⁶¹⁶ In de uitgave van *Toneel I* uit 1988 staan deze 'nota's voor de regisseur' voor de aanvang van het stuk afgedrukt. In de NVT-uitgave is dit eveneens het geval. In de boekuitgave uit 1955 staan deze nota's achteraan.

⁶¹⁷ Hiervan getuigen meerdere foto's waarop Pitoëff en Claus samen te zien zijn in de zaal van L' uvre. Zie de online foto-archieven van het Parijse fotografie-agentschap Roger-Viollet: 'Roger-Viollet', online. <https://www.roger-viollet.fr/fr/asset/fullTextSearch/search/hugo%20claus/page/1#nb-result> (Laatst geraadpleegd op 12 november 2018).

concrete encensering zullen we dan ook niet verder in detail verkennen, wegens gebrek aan materiaal.

Analyse: from stage to page

Als we de originele Nederlandstalige versie die als brontekst voor Buysse's vertaling diende, naast de uitgave van Buysse's vertaling (1956) en het onvolledige audiofragment van de Pitoëff-opvoering leggen, vallen er op microniveau meerdere talige discrepanties op tussen deze tekstversies, evenals verschillende (lange) weglatingen en plaatsveranderingen die de vertaalde teksten herstructureren op macroniveau. Daarenboven zijn er zoals we zullen zien meerdere aanwijzingen dat de opvoeringstekst niet geheel parallel liep met het (niet bewaarde) manuscript van Buysse's oorspronkelijke vertaling, maar dat de opvoering van haar kant wel de uiteindelijke vorm van Buysse's vertaling in gepubliceerde vorm in zekere mate beïnvloedde.

Ten eerste is het belangrijk om op te merken dat Claus zijn goedkeuring moet hebben gegeven over de uitgegeven vertaling en zich dus niet schijnt te hebben verzet tegen onder meer de weglatingen erin, aangezien Buysse de uitgeverij op zevenentwintig november 1955 liet weten dat de auteur – dus na de eerste Parijse opvoeringen – haar vertaling nog aan het nalezen was en daarbij nog ‘quelques petits détails’ in het manuscript aan het aanpassen was alvorens ze het hen kon bezorgen. Op puur talig gebied van concrete vertaalkeuzes ter hoogte van het zins- en woordniveau is de kans groot dat Claus zich inderdaad niet of in slechts zeer geringe mate waagde aan revisies – hoogstens ‘wat onbenullige details’. Hij beheerste het Frans goed, maar niet in de mate dat hij snel een moedertaalspreker zou gaan verbeteren en zoals eerder aangehaald leek Buysse zijn bedenkingen – volgens Claus' dagboeknotities – ook niet altijd serieus te nemen. Zijn carrière lang bleef Claus af en toe suggesties uiten aan zijn Franstalige vertalers, en soms ook kritieken uiten op hun vertalingen – dat laatste echter meestal niet uitdrukkelijk aan het adres van de vertalers zelf.⁶¹⁸ Niettemin liet hij het eindoordeel gewoonlijk wel aan zijn vertalers over.⁶¹⁹ Soms lijkt deze houding van de

⁶¹⁸ De kritische houding van Claus ten opzichte van zijn vertaald werk kwam in meerdere uitspraken van de auteur in vraaggesprekken gedurende zijn hele carrière tot uiting, vaak in de vorm van nogal krasse boutades (zie supra) waarbij hij – in tegenstelling tot zijn positieve uitingen – doorgaans geen namen noemde en nogal aan de oppervlakte bleef. Zie o.m. het lemma ‘Vertaald werk’ in Claus, Hugo. *Groepsportret*. op. cit. p. 392-393.

⁶¹⁹ Zie bijvoorbeeld Claus' nota's t.a.v. Alain van Crugten bij de vertaling van *Belladonna* in de jaren negentig, Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756 / 365. Hij formuleert in deze nota's heel wat opmerkingen bij de vertaling, maar eindigt met de woorden: ‘Mijn kommaneukerij moet je vergeten. Mijn nota's zijn slechts zeer nederige voorstellen. Ik wens je veel courage.’ Opvallend is bovendien dat Claus' voorstellen in meerdere

auteur uit een zekere loyauteit en eerbied ten opzichte van het werk van zijn vertalers voort te vloeien, maar vaak ook meer uit het feit dat hij niet zonder hen kon om een voet aan de grond te krijgen in het buitenland en uit een zekere gelatenheid ten opzichte van een vertaalproces waarin hij toch vaak zijn wil niet kon doordrukken.

Hij bestempelde Buysse's vertaling van *Een bruid* in een interview uit 1955 met Raymond Herreman trouwens als 'zeer goed', ook al moeten we daarbij niet vergeten dat Claus' publieke uitspraken steeds met een korrel zout moeten worden genomen en hij door naar een goede Franse vertaling te verwijzen misschien ook vooral zijn eigen Franstalige succes wilde benadrukken:⁶²⁰

R. HERREMAN:

Men vertelt dat Sacha Pitoëff het een meesterstuk genoemd heeft. Komt er ook een opvoering?

H. CLAUS:

Pitoëff was er zeer enthousiast over. Hij zou het laat in het seizoen laten spelen in het Théâtre de l'Œuvre te Parijs. Het werk is zeer goed in het Frans vertaald door barones Buysse.⁶²¹

Of Claus zich dus al dan niet tot 'quelques petits détails' heeft beperkt in de talige revisie van Buysse's vertaling is moeilijk te achterhalen, maar lijkt aannemelijk: zijn soms kritische houding en zijn talenkennis suggereren dat hij misschien wel wat aan te merken had, maar het behoud van Buysse's oorspronkelijke titel alleen al – en dus ook van Hilda's voorlaatste repliek die de titel echoot; 'la fiancée du matin' – toont dat de auteur ook hier het laatste woord aan de vertaalster en/of de uitgeverij heeft gelaten.⁶²²

gevallen eerder aansturen op 'vrije' en sterk doeltaalgerichte vertalingen – zeker op gebied van cultuurspecifieke elementen –, waar de vertaler oorspronkelijk dicht bij de brontekst bleef.

⁶²⁰ Eerder getuigde ook Claus' houding ten opzichte van Vandeputte en diens (uiteindelijk onbruikbaar gebleken) vertaling van een grote loyauteit. In een door Walravens verzonden, maar door Claus geïnspireerd en goedgekeurd interview wordt de vertaling van Claus' debuut door Vandeputte als 'uitstekend' bestempeld (Dijkvogel, Frans [pseudoniem van Walravens, Jan]. 'Hugo Claus. Ze klagen en zeuren in Vlaanderen'. *op. cit.*) en ook al waren de Franse leesverslagen zoals we zagen eerder negatief over Vandeputtes vertaalkunsten en werd er uiteindelijk zelfs volledig van zijn vertaling afgezien, toch zorgde Claus ervoor dat Vandeputte zijn geld voor de vertaling kreeg, ook al had hij de oude Oostendenaar toen al lang niet meer echt nodig en had hij al bij al niet zoveel concrete hulp aan Vandeputte gehad bij het plaatsen van de vertaling van *La Chasse aux canards* (1953).

⁶²¹ Herreman, Raymond. [zonder titel], [tijdschrift of uitzending onbekend] 1955. Zie http://theater.ua.ac.be/claus/html/1955-00-00_claus_raimondherreman.html (Laatst geraadpleegd 5 mei 2018).

⁶²² Ook Florence Bergé merkt (los van Claus, van wie ze de toen nog ongepubliceerde dagboeken niet heeft onderzocht voor haar thesis) op dat de vertaling van Hilda's repliek (en dus ook van de titel) 'een bruid in de morgen' als 'la fiancée du matin' te weinig rekening houdt met de tijdsdimensie en ook de parallelle met

Ook de heikele voorgeschiedenis van de opvoeringen van het stuk, waarbij Buysse volledig buiten spel werd gezet, kan hierin enigszins hebben meegespeeld en de auteur eventuele bezwaren hebben doen inslikken om zijn vertaalster-agente niet nog meer op de proef te stellen en de goede contacten te bewaren – want die waren noodzakelijk om de verdere verspreiding van zijn werk niet te schaden. Het feit dat Buysse's boekversie bovendien gekenmerkt wordt door schrijftalig, literair taalgebruik, soms nogal eigenaardige zinsconstructies en in enkele gevallen ook Belgisch-Franse woordkeuzes (zie infra voor concrete voorbeelden), versterkt de hypothese dat Claus niet echt ingreep op talig niveau. Want als hij zich daar had laten leiden door de opvoering – die volgens ons aan de basis ligt van de meer inhoudelijke verschuivingen in de boekuitgave waarop we hierna in zullen gaan – zou de tekst eerder meer de spreektaalige en Standaardfranse kant zijn opgegaan. Het beschikbare audiofragment leert ons met name dat de acteurs in de Franse opvoering zich, in tegenstelling tot de uitgegeven tekst, van een zeer vlotte en courante spreektaal bedienden. De kans bestaat natuurlijk ook dat deze (spreek)talige ingrepen nooit echt op papier werden gezet, zelfs niet in de 'performance text', en dat het daardoor dus moeilijker was om die talige opvoeringsgerichte aanpassingen nadien systematisch in de te publiceren tekst aan te brengen. Voor de Franse acteurs op het Parijse toneel zal het hoe dan ook vanzelfsprekend zijn geweest om hun personages – die zich in een contemporaine setting bevonden – een vlot, Standaardfrans te laten spreken, al zeker omdat ook in het originele Nederlandse stuk de Vlaamse dialectcomponent die veel van Claus' latere werken kmerkt nog niet inherent aanwezig was.

Ook al bevat *Een bruid in de morgen* wel meerdere Vlaamse, Belgisch-Nederlandse wendingen, deze zijn met name nog van een geheel andere aard dan de clausiaanse 'toneeltaal' die de auteur pas met *Vrijdag* (1969) zou ontwikkelen.⁶²³ Daar waar Claus in *Vrijdag* bewust een door Vlaamse dialecten geïnspireerde 'kunsttaal' ontwikkelde en bij zijn regie van de Amsterdamse première erop hamerde dat het stuk 'alhoewel het in Nederland wordt gecreëerd, een typisch Vlaams karakter moet hebben. Zelfs de Hollandse "ch"-klanken moeten er uit, zodat we nu druk met uitspreek-repetities bezig zijn'⁶²⁴, was zijn houding ten opzichte van het taalgebruik van *Een bruid in de morgen* bij de creatie door Ton Lutz en zijn Rotterdams Toneel meer dan een decennium eerder (in

omringende formuleringen in Claus' tekst als 'in de witte morgen'/'dans le matin blanc' niet voldoende bewaart. Zie Bergé, Florence. *op. cit.*, p. 105-108.

⁶²³ Vanaf omstreeks *De verwondering* (1962) speelde hij heel bewust met met dialectische constructies in zijn proza. Zie Absillis, Kevin & Wendy Lemmens. "Moeten verstaanbaar blijven". De genese van de registervariatie in Claus' *De verwondering* (1962). *Spiegel der Letteren* 58.2 (2016): p. 215-248; Lemmens, Wendy. *op. cit.*

⁶²⁴ Sterckx, Piet. 'Voor de creatie van "Vrijdag"'. *Het Laatste Nieuws*, 7 oktober 1969.

oktober 1955) sterk verschillend. In de boekuitgave van *Een bruid in de morgen* staan meerdere Vlaamse wendingen,⁶²⁵ maar die zijn niet uitdrukkelijk dialectisch van aard en lijken eerder toevallig en te wijten aan de Vlaamse afkomst van de auteur in plaats van aan een reeds duidelijk opgezet esthetisch Vlaams (kunst)taalproject.

Deze hypothese wordt bevestigd wanneer we er de originele, bewaarde speeltekst van de Rotterdamse creatie naast leggen.⁶²⁶ Die bestaat namelijk uit een ongeveer letterlijk⁶²⁷ overgetypte versie van de Nederlandstalige boekuitgave, waarin vervolgens heel wat handgeschreven aantekeningen zijn aangebracht. Deze aantekeningen vervangen onder meer systematisch Belgisch-Nederlandse uitdrukkingen. Jacques Plessen, een docent aan de Universiteit Utrecht, verwees in het blad *Nu Nog. Orgaan van de Vereniging voor Beschaafde Omgangstaal* in 1962 naar enkele Vlaamse constructies die hij in de leestekst van Claus' *Bruid* terugvond: onder meer 'voor dezelfde redenen' (B, p. 29) of 'een en een halve' (B, p. 73) zouden volgens Plessen bijvoorbeeld eigenaardig overkomen voor een Nederlander. Beide constructies worden in de speeltekst dan ook respectievelijk vervangen door de 'Nederlandse' vormen 'om dezelfde reden' en 'anderhalve'. Ook andere constructies naast degene die Plessen noemt, zoals 'je weet het goed genoeg' worden zo bijvoorbeeld aangepast in 'je weet het heel goed' en het Vlaamse 'hemden' in plaats van het Nederlandse 'overhemden' wordt vervangen door een ander kledingsstuk: met name 'sokken' (en niet 'kousen'). Ook 'hij gaat nogal moeilijk de laatste tijd' wordt 'hij loopt nogal moeilijk'. Het zinnetje 'Verkoop die piano of ik gooi haar het venster uit' wordt in de speeltekst van het Rotterdams toneel eveneens een meer Noord-Nederlandse constructie: 'Verkoop die piano of ik gooi hem het raam uit'. Het Vlaams heeft met name eerder de neiging om voor een vrouwelijk verwijswoord te kiezen om aan woorden met een vrouwelijk en mannelijk geslacht – zoals piano – te refereren, terwijl in het Noord-Nederlands een tegengestelde reflex bestaat.⁶²⁸ Ook de vervanging van venster door raam is in dit geval een ver-Nederlandsing van een in deze context eerder Vlaamse woordkeuze.⁶²⁹

⁶²⁵ Zie o.m. Plessen, Jacques. 'Spanningen tussen Vlamingen en Nederlanders'. *Nu Nog. Orgaan van de Vereniging voor Beschaafde Omgangstaal* 10 (1962): p. 105, die meerdere Vlaamse wendingen in Claus' stuk aanhaalt.

⁶²⁶ De speeltekst is aanwezig in het depot van de Theatercollectie van de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam, productiecode: 125590117.002.

⁶²⁷ Er zijn soms al kleine veranderingen aangebracht in de getypte versie, zoals bijvoorbeeld een kleine inkorting aan het begin van het tweede bedrijf of enkele ver-Nederlandsende constructies.

⁶²⁸ 'Verwijswoorden: haar, zijn, hem, het, zij, hij'. *Genootschap Onze Taal* (2011), online. <https://onzetaal.nl/taaladvies/verwijswoorden/> (Laatst geraadpleegd op 1 maart 2019).

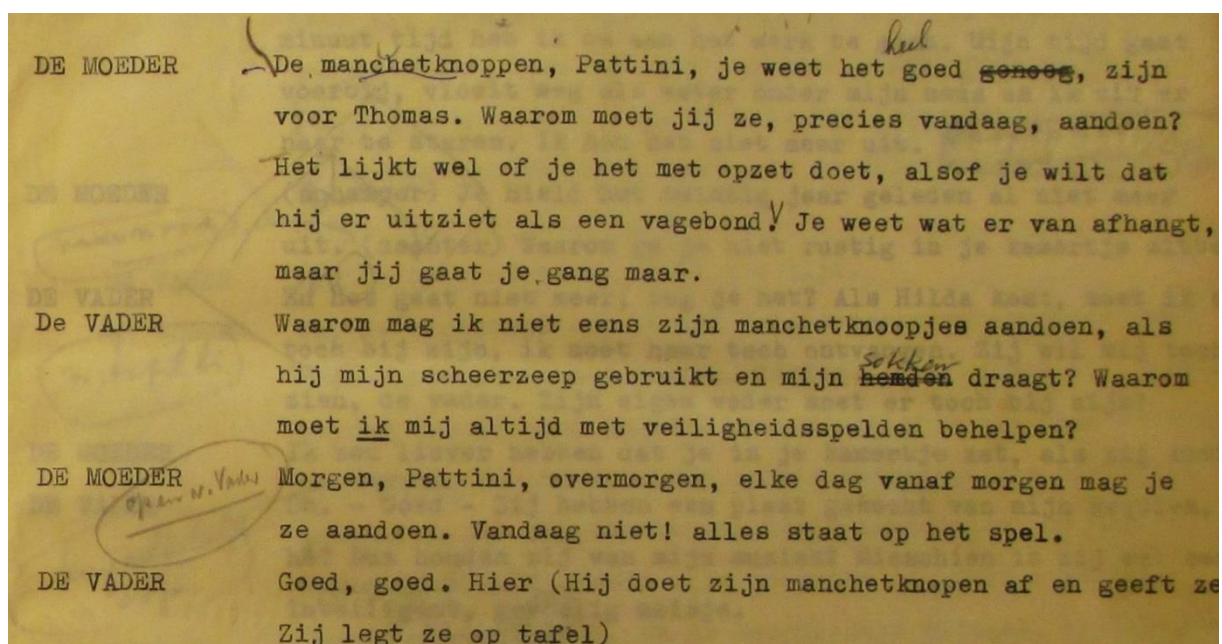
⁶²⁹ 'Venster' wordt ook in het Noord-Nederlands gebruikt, maar doet in deze context onnodig plechtig aan, terwijl het in het Vlaams volkomen natuurlijk klinkt.

De Rotterdamse opvoering moet met andere woorden ook een stuk ‘Hollandser’ geklonken hebben dan de uitgegeven toneeltekst,⁶³⁰ zonder dat de auteur – die tot op zekere hoogte bij de Rotterdamse opvoering betrokken was – zich daartegen verzet had.⁶³¹ Dat de Vlaamse wendingen in alle volgende *Bruid in de morgen*-tekstuitgaven wel gewoon bleven staan impliceert evenwel dat Claus zijn werk niet zomaar systematisch liet ver-Nederlandsen en misschien zijn Vlaamse timbre wel al enigszins koesterde.⁶³² Toch geeft het feit dat hij er geen graten in zag dat de première ver-Nederlandst werd aan dat de soms Vlaams aandoende wendingen uit *Een bruid in de morgen* in elk geval (nog) niet onlosmakelijk met het opzet van het stuk verbonden waren.

⁶³⁰ Dat de opvoering (en opvoeringstekst) soms sterk afwijkt van de uitgegeven boekversie van een toneelstuk, is niet ongewoon voor het theatermedium en komt wel vaker voor bij Claus in het bijzonder. Zie o.m. Debergh, Gwennie. ‘Erwten of bonen? Hugo Claus vertaalt Georg Büchner’. In: De Potter, Linde & Yves T’Sjoen (red.). ‘De clausiaanse handgreep’. Themanummer, *Filter: tijdschrift over vertalen, webfilter* 1 (2014), online publicatie. <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/de-clausiaanse-handgreep/2014-01/erwten-of-bonen/> (Laatst geraadpleegd op 4 mei 2019). Opvallend is echter dat in het geval van Claus’ vertaling van *Dantons dood* (1958) de pocketuitgave veel ‘Hollandser’ is dan het gestencilde toneelscript, ook al was de opvoering ook hier afgestemd op het in de eerste plaats Nederlandse publiek van de Nederlandse Comedie.

⁶³¹ Zie ook Geerts, Guido. ‘Hugo Claus en de taal van België’. *Dietsche Warande en Belfort* 131 (1986): p. 24. Geerts bevestigt dat Claus zijn werk soms eveneens ‘min of meer laat vernederlandsen’ door zijn uitgever.

⁶³² Zie Janssens, Marcel. ‘Hugo Claus en William Faulkner’. *op. cit.*, p. 173. Volgens Marcel Janssens is Claus ‘vanaf *De Metsiers* al een eigen mengtaal aan het uitproberen die zijn zegelmerk gaat worden en hem bijvoorbeeld voor een lezer uit Nederland onmiddellijk als ‘Vlaming’ herkenbaar maakt’. Zie i.v.m. het al dan niet bewuste en stilistisch gemotiveerde gebruik van niet-Standaardnederlands en Belgisch-Nederlands taalgebruik in Vlaamse literatuur o.m. Bultinck, Bert. ‘Flamands! Encore un effort! Notities over de taal van de Vlaamse literatuur’. *Bzzlletin* 32.287 (2003): p. 18-28.



Figuur 21 Detail van de eerste pagina van het eerste bedrijf uit de speelttekst van *Een bruid in de morgen* (1955), Rotterdams Toneel. Aanwezig in de Theatercollectie van de Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam.

De enkele Belgisch-Franse woorden en constructies uit de vertaling van Maddy Buysse (zie infra) kunnen dan ook bezwaarlijk als gerechtvaardigde compensaties worden gezien om een Vlaams dialectisch of regionaal timbre na te bootsen. Het was trouwens nooit Buysse's opzet om haar vertalingen bewust te ver-'Belgischen' – zo bewijzen meerdere brieven (die dateren van voor en na haar *Fiancée du matin*-vertaling) aan de uitgeverij Fasquelle waarin ze liet uitschijnen dat ze haar best deed om in de mate van het mogelijke volgens de maatstaf van de Franse (taal)normen te werken, ook al liet de stijl van de auteur dat volgens haar vaak moeilijk toe (zie infra). Dat ook de uitgever niet ingreep om die ongewenste belgicismen uit Buysse's vertaling van *La Fiancée du matin* weg te werken, is eerder eigenaardig. Naar aanleiding van Buysse's vroegere vertaling van *De hondsdagen*, had de uitgeverij tijdens het vroegste vertaalstadium in december 1952, toen Buysse de proefvertalingen van enkele hoofdstukken stuurde, nochtans wel gewezen op de aanwezigheid van 'quelques tournures belges' die echter zonder veel moeite konden worden gecorrigeerd voor de publicatie. Waarom dat in de *Fiancée du matin*-vertaling uit 1956 niet gebeurde, is onduidelijk. In elk geval blijken de belgicismen in de 1956-uitgave van *La Fiancée du matin* louter idiosyncratische eigenaardigheden vanwege de Belgische, Franstalig-Vlaamse vertaalster en geen doelgerichte compensaties voor regionaal taalgebruik uit de brontekst.

Op *talig* gebied is de kans, afgaande op bovenstaande bevindingen, dus eerder klein dat er diepgaande ingrepen zijn aangebracht in het manuscript dat tot de boekvertaling zou

leiden. Dat de Pitoëff-opvoering wel een niet verwaarloosbare impact lijkt te hebben gehad op gebied van *inhoudelijke* en *structurele* aanpassingen in de Franse boekuitgave, lijkt wel aannemelijk als we het tekstueel en het epitekstueel materiaal naast elkaar leggen. Het opvallendst hierbij zijn de vele lange weglatingen in de Franse vertaling ten opzichte van het Nederlands origineel.

Zowel in de boekuitgave als in het audiofragment van de Pitoëff-opvoering zijn lange weglatingen te bespeuren op dezelfde plaatsen, met als enig verschil dat ze in de opname van de opvoering over het algemeen nog talrijker zijn. In de opvoering veranderen daardoor, vooral in het derde bedrijf, bepaalde replieken van volgorde – zonder dat dit het verloop van de actie echter ingrijpend overhoop haalt. Doordat er meerdere van deze weglatingen vaak lang en talrijk zijn, is het onwaarschijnlijk dat deze (volledig) aan de vertaalster kunnen worden toegeschreven en dat die ommisies op basis van Buysse's vertaling vervolgens in de opvoering terecht zouden zijn gekomen. Integendeel, voortgaand op de positie van de vertaalster, auteur en regisseur, hun briefwisselingen en het tekstgenetisch verloop dat we daaruit kunnen afleiden, lijken de tekstuele veranderingen die in de opvoeringstekst werden aangebracht, uiteindelijk de boekpublicatie tot op zekere hoogte te hebben beïnvloed en niet andersom.

We weten dat Buysse begin 1955 al bezig was aan de vertaling en in februari reeds een eerste versie klaar had, want Pitoëff kreeg het eerste voorlopige manuscript van de Franse versie al rond twaalf februari 1955 in zijn bus. Op dat moment is er geen enkele aanwijzing dat Buysse meer doet dan een 'getrouwe' vertaling afleveren – met andere woorden, eentje zonder weglatingen of veranderingen qua volgorde – en is ook van interventies van Claus' kant nog totaal geen sprake in de epiteksten. Al snel begint Pitoëff echter opmerkingen te formuleren over het stuk. Zo schreef Pitoëff bijvoorbeeld in zijn lange brief aan Claus van elf maart 1955:

[...] je ne peux pas demander à des acteurs de répéter une pièce dont une partie importante va changer. L'étude du squelette ne créera pas la chair, et ils se lasseront vite. Et, telle qu'elle est, la pièce risque trop d'être un échec, et de ne pas justifier les démarches entreprises pour lui donner le jour à Paris.

Pitoëff zegt hier dus expliciet dat er een belangrijk deel van het stuk – waarvan hij het manuscript in Buysse's (toen dus nog ongepubliceerde) vertaling ter beschikking had – zou moeten veranderen, aangezien het in de huidige vorm vermoedelijk tot mislukken was gedoemd. Belangrijk is om op te merken dat Pitoëff het in zijn brieven enkel over karakter- en plotgerichte veranderingen heeft en nooit over het taalgebruik *an sich* – en dus nooit over de concrete, talige vertaalkeuzes van de vertaalster. Niettemin is de taal in de opname zoals gezegd dus wel degelijk aangepast aan de opvoeringscontext waarbij een vlotter, sprekend taalgebruik wordt gehanteerd, zonder Buysse's schrijftalige constructies en zonder de enkele (ongewenste en waarschijnlijk onbedoelde) Belgische wendingen uit haar tekst. Enkele latere brieven uit 1955 en de opnamefragmenten van

de Parijse opvoering illustreren dat Claus akkoord moet zijn gegaan met Pitoëffs wens om bepaalde veranderingen door te voeren – zijn soms sceptische dagboeknotities omtrent Pitoëffs begrip van het stuk niettegenstaande (zie supra). Uit de reeds eerder aangehaalde verontschuldiging van Buysse aan het adres van uitgeverij Fasquelle omtrent de rommelige conditie van het manuscript blijkt dat inderdaad zowel Pitoëff als Claus aantekeningen maakten in dezelfde manuscriptversie, wat erop kan wijzen dat beide heren werkelijk samenwerkten aan de opvoeringstekst voor de Parijse première:

J'aurais voulu ajouter un mot d'excuse au manuscrit de *la Fiancée du matin* que je vous ai expédié l'autre jour et qui n'est, hélas, qu'une copie qui, comme l'original, sort des mains de Sacha Pitoëff. Il a fallu effacer les indications supplémentaires du metteur en scène, barrer celles de l'auteur et ajouter quelques corrections qu'il voulait y ajouter.⁶³³

Ook Pitoëffs brieven lijken aan te sporen tot actieve participatie van de auteur. Hoe (al dan niet intensief) die mogelijke samenwerking tussen auteur en regisseur concreet verliep is echter onduidelijk omdat er geen bewaarde werkdocumenten of brieven met concrete verwijzingen naar een dergelijke collaboratie werden teruggevonden. In elk geval suggereert bovenstaand citaat van Buysse dat de auteur de vertaling 'als tekst' uiteindelijk nog een laatste keer heeft bekeken om er enkele 'corrections' aan toe te voegen alvorens die door de vertaalster naar de uitgever werd verstuurd. Ook hier weer blijkt Claus van dichtbij betrokken te zijn geweest bij de buitenlandse, Franstalige totstandkoming van zijn werk, zowel op vlak van de bemiddelingen omtrent de opvoering(stekst), als op gebied van de uiteindelijk gepubliceerde vertaling.

Buysses verontschuldigende omschrijving van het rommelige manuscript geeft het veelstemmige tekstgenetische proces goed weer en illustreert dat er zowel voor als na de opvoering door verschillende vertalende instanties of tussenpersonen aan het manuscript werd gesleuteld, waardoor zijzelf in feite duidelijk niet meer de enige eindverantwoordelijke van de uiteindelijk gepubliceerde vertaling was. Zowel Claus als de Parijse theatermaker brachten hun (opvoeringsgerichte) aanpassingen met andere woorden aan in het manuscript van Buysses vertaling en in een kopie daarvan en het was die kopie die naar de uitgever werd verstuurd om te dienen als basis voor de publicatie. De daaropvolgende publicatie van de 'adaptation' van Maddy Buysse ging dus terug op het door Claus en Pitoëff volgekrabbelde manuscript, maar week daar toch ook wat van af aangezien bepaalde 'indications supplémentaires du metteur en scène [et] de l'auteur' moesten worden verwijderd en de auteur na de opvoeringen ook nog 'quelques corrections' had aangebracht. Met het beeld van het uitvoerig geannoteerde manuscript

⁶³³ Zie brief van Maddy Buysse aan André Lejard van 10 december 1955, IMEC, fonds Grasset-Fasquelle.

voor ogen, is het met andere woorden niet onwaarschijnlijk dat meerdere van die aanpassingen doorsijpelden tot in de finale, door Claus gecorrigeerde en dus in feite geautoriseerde Franstalige tekstversie. Dat die tekstversie heel wat ingrijpende discrepanties kent ten opzichte van de originele Nederlandstalige versie, maar dat de auteur zich daar blijkbaar bij had neergelegd door ze niet meer terug te draaien bij zijn laatste ‘corrections’ illustreert wederom de ambivalente auteurspositie van Claus’ vroege Franse doorbraak – waarvan we ons afvragen of die misschien typerend is voor (beginnende) auteurs uit een klein taalgebied en waarbij een sterke auteursposture soms plaats moet ruimen voor de ambitie om verspreid te worden in het centrum. En dat terwijl die ambitie zelf paradoxaal genoeg vaak onlosmakelijk verbonden is met een sterke auteursposture.

Nog een reden waarom de weglatingen in de gepubliceerde vertaling bezwaarlijk Buysse kunnen worden aangerekend, is omdat het in geen enkel geval gaat om zogenaamd ‘onvertaalbare’ passages – wat bijvoorbeeld wel het geval kan zijn bij het vertalen van erg moeilijke passages vol cultuurspecifieke elementen, heterolinguïsme of bijvoorbeeld historisch obscure verwijzingen. Maar van dergelijke passages is hier dus nergens spraken. Buysse communiceerde bovendien nooit over eventuele door haarzelf aangebrachte aanpassingen in haar vertaling van *La Fiancée du matin* – wat het nog aannemelijker maakt dat zij inderdaad geen ingrijpende aanpassingen doorvoerde en dus niet verantwoordelijk was voor de soms ingrijpende inhoudelijk-structurele veranderingen en weglatingen in de gepubliceerde vertaling. Ook duidde ze haar werk uitdrukkelijk aan als een vertaling en niet als een bewerking, ook al vermeldt de boekuitgave haar als *adaptatrice* in plaats van *traductrice*.

De inhoudelijke discrepanties tussen de Nederlandse en Franse boekversie, die dus mogelijk door de Franse theaterversie zijn beïnvloed en niet zozeer door de interventie van de vertaalster, hebben meermaals een impact op de karakterisering van de personages. Zo merkten we reeds op dat in de Franse boekuitgave de ‘nota’s voor de regisseur’ die de auteur aan zijn oorspronkelijke stuk had toegevoegd werden weggelaten. Nochtans geven ze expliciet aanwijzingen over de gewenste sfeerschepping én over de karakterisering van de personages. Naast deze eerder paratekstuele weglating traden er eveneens in de eigenlijke theatertekst verschuivingen op die een impact hadden op de manier waarop de personages overkwamen. Zo zijn er meerdere replieken van de moeder drastisch ingekort in de Franse boekuitgave. Het effect hiervan is dat de moeder over het algemeen minder pathetisch overkomt dan in de Nederlandse versie. Weggelaten zijn onder meer de passages waarin ze zegt dat ze verplicht is Hilda binnen te halen in hun huis, ‘het kaalste [...] van de stad, waar wij als bedelaars huizen’ (B, p. 30 vgl. F, p. 18); of wanneer de moeder zegt dat ze Hilda naar de winkel heeft laten gaan omdat dat de enige manier is om eindelijk nog eens wat degelijks te eten te krijgen; en wanneer ze zichzelf beklaat er als een slons bij te lopen en uitgelachen te worden telkens als ze gaat stempelen (B, p. 41 vgl. F, p. 46) of wanneer ze doordrongen van

zelfmedelijden beweert dat ze er altijd alleen voor staat om alles te regelen in haar huishouden, al vele jaren lang (B, p. 37 vgl. F, p. 36). Daarnaast zijn er enkele weglatingen in replieken van vader Pattini die een gelijkaardig effect hebben en hem op zijn beurt, op die bepaalde plaatsen in de tekst, wat minder zielig doen overkomen in de Franse vertaling (vb. B, p. 49 vgl. F, p. 69). In de opname van de Pitoëff-opvoering ontbreekt dit eerste deel waarin deze uitspraken voorkomen echter, waardoor we niet kunnen nagaan of deze inkortingen daar ook plaatsvonden.

Maar het belangrijkste zijn waarschijnlijk de weglatingen van bepaalde passages die betrekking hebben op Thomas' karakterisering. Zo verdwenen in de boekuitgave enkele beschrijvingen en replieken van de moeder waarin de kinderachtigheid en (naïeve) leugenachtigheid van Thomas naar boven komt; bijvoorbeeld wanneer ze hem berispt gelogen te hebben over de reden waarom Andrea zijn haar nog niet knipte (B, p. 37 vgl. F, p. 35) of wanneer moeder Pattini haar zoon als een onnozel circusaapje van Meneer Alban afschildert (B, p. 38 vgl. F, p. 37). Ook deze scènes ontbreken echter in de opname van de opvoering en kunnen dus niet worden vergeleken.

Soortgelijke weglatingen in latere scènes kunnen we echter wel vergelijken met de opname die het grootste deel van de tweede, derde en vierde acte omvat. En die komen systematisch overeen met de weglatingen in de Franse boekuitgave, waarbij de inkortingen in de opname soms zelfs nog ingrijpender zijn. Eén van de langste weglatingen in de gepubliceerde Franse vertaling uit 1956 is gesitueerd in het vierde bedrijf, wanneer Thomas zijn achterbakse, naïeve en ongeloofwaardige plan uiteenzet om Andrea mee naar Engeland te nemen op zijn huwelijksreis met Hilda. In deze scène wordt namelijk duidelijk dat Thomas niet aan de beloftes en verlokkingen die Hilda hem voorspiegelde kon weerstaan, en daarom met een huwelijk instemde. Andrea beschrijft haar broer niet voor niets als een hebberig kind dat alles wil – 'het onmogelijke. Steeds meer en meer' (B, p. 81; F, p. 158-159). Ze spreekt deze laatste woorden uit in het vierde bedrijf wanneer ze beseft dat Thomas verblind is door zijn kinderachtige hebzucht en zich niet realiseert dat hij keuzes moet maken. Hij kan niet zowel het materiële comfort van een huwelijk met Hilda hebben en tegelijk de intense relatie met zijn zusje – waaruit de rest van de wereld wordt buitengesloten – volhouden. Het ultieme verraad is voor Andrea echter dat Thomas Hilda beloofd schijnt te hebben om samen naar Engeland op huwelijksreis te gaan, een plek waar Andrea en Thomas al lange tijd in het geheim van droomden om er met zijn tweetjes naartoe te gaan. Door hun geheime plannen over Engeland die ze reeds sinds hun kindertijd koesterden aan Hilda te onthullen, verloochent Thomas zijn unieke band met Andrea. Wanneer Andrea hem vraagt wat hij allemaal aan Hilda heeft beloofd, probeert Thomas de hele situatie op een onbeholpen, doorzichtige manier goed te praten – hij beweert Hilda gebruikt te hebben om eindelijk zijn Engelandtripje met Andrea te kunnen realiseren en zijn nicht dus iets te hebben voorgelogen. Andrea beseft echter dat hij met haar net hetzelfde doet, zonder dat hij zich daar werkelijk ten volle van bewust lijkt.

ANDREA [...] En die huwelijksreis in Engeland? Welke list is dat?

THOMAS O ja, dat was een verrassing voor jou. Heeft zij het dan verklapt? Weet je, en ditmaal is het geen verhaaltje in de lucht, hoor, ditmaal is het doodernstig: Wij gaan met zijn drieën naar Engeland.

ANDREA Hilda zei mij dat jullie samen gingen.

THOMAS Ja, maar ik heb het al voor mekaar gebokst. Jij komt ons stiekem, heel heimelijk achterna en ineens in Londen in de Dierentuin, hop, daar ben je en je staat voor onze neus en zij, zij zegt heel kwaad: 'Hoe komt Andrea hier? Hoe...'

ANDREA [wild] Zwijg. Zwijg over dat Engeland. Ik wil er niet meer over horen. Gedaan. Gedaan.

THOMAS Maar jij wilde er naar toe... ik niet.

ANDREA O neen? [Zij huilt nu]

[...]

THOMAS Wat ga je doen, als wij weg zijn op huwelijksreis?

ANDREA Wanneer mag ik jullie achternakomen?

THOMAS Dat weet ik nog niet. Dat heb ik nog niet uitgerekend. Mama zei: veertien dagen er na.

ANDREA Dus mama is ook op de hoogte dat ik achterna kom?

THOMAS Zij heeft mij beloofd dat je achterna mocht komen.

ANDREA En jij geloofde haar opnieuw? O, zij liegt zo slecht, zo grof en toch loop je er in. Blind als een kalf loop je in hun leugens. (B, p. 81-82 vgl. F, p. 158-159)

In deze hele scène komt Thomas erg onvolwassen en naïef over. Zowel in de Franse radio-opname als in de uitgave van de Franse vertaling is het bovenstaande tekstfragment volledig weggelaten, waardoor deze scène zodanig is ingekort dat Thomas' mythomanie minder prominent naar voren komt en zijn naïeve kinderachtigheid die hem doet geloven dat hij iedereen ongestraft smoesjes op de mouw kan spelden – maar zichzelf tegelijkertijd ook voortdurend laat bedotten – afgezwakt wordt. Epitextueel materiaal onderbouwt de hypothese dat in het bijzonder deze weglatingen die de karakterisering van Thomas kunnen beïnvloeden, overblijfselen zijn van de Parijse Pitoëff-opvoeringen van eind 1955 die vervolgens in de gepubliceerde versie zijn binnengeslopen. Pitoëffs brieven maken duidelijk dat de theatermaker het personage van Thomas door dergelijke scènes vooral irriterend en dom ('bête') vond overkomen op een manier die Andrea's genegenheid voor hem maar moeilijk te begrijpen maakte. In zijn brief van elf maart 1955 schrijft Pitoëff Claus met name over zijn bedenkingen bij het personage van Thomas. Zoals reeds vermeld, schreef hij Claus dat er een te grote kloof lag tussen de 'fond' en de 'forme' – de inhoud en de vorm – van het stuk, die weleens op een mislukking zou kunnen uitdraaien. Pitoëff gaat hierna verder als volgt:

[...] Il vous faut comprendre qu'il est de votre intérêt de vous assurer de la réforme de votre pièce, serait-ce au prix d'un sacrifice temporaire de vos activités actuelles. Je ne vous demande pas d'en changer le sens que vous lui avez donné.

Non. Mais, comme on démonte une mécanique, j'ai étudié votre pièce, et certains rouages n'y ont pas résisté. La grande faiblesse de l'ouvrage repose sur la bêtise de Thomas. Malgré vous, Thomas devient bête. Votre intention est compréhensible, d'un point de vue de 'romancier' de lui faire parler d'automobiles et de radio, de singes et de M. Alban, mais à la longue (et même assez vite) cela lui enlève la seule qualité qui le rendait attachant à l'imagination. Thomas cessant de nous intéresser, l'amour, le sacrifice d'Andréa perdent toute valeur. Et les autres protagonistes davantage encore. La fable ne tient plus, et le corps s'écroule.

Nous nous verrons à Paris à la fin du mois ; d'ici là, réfléchissez à cela, cherchez à développer le personnage de Thomas, à lui enlever cet entêtement qui le limite, que son désir de rester ce qu'il est, un enfant, se manifeste avec plus de liberté. [...] Ce qui est contenu dans la pièce mérite une forme plus riche !

Nous nous parlerons le 28 mars.⁶³⁴ Je vous montrerai point par point, mes objections et, d'ici là, préparez-vous à accepter d'ouvrir votre imagination au profit de Thomas. Je vous fais confiance, et vous dis donc ; à bientôt.

Bien amicalement,

Sacha Pitoëff

Deze brief leert ons dat de lange en kortere weglating in de voornamelijk karakteriserende scènes waarin Thomas mogelijk onbeholpen of kinderlijk overkomt, dus waarschijnlijk op initiatief van Pitoëff hun ingang vonden in de Franse opvoering, en vervolgens doordrongen tot in de boekuitgave. Ook in Claus' vroegere dagboeknotities zagen we al dat hij het er over had dat Pitoëff aandrang op veranderingen in de karakterisering van Thomas, die Pitoëff te dom vond overkomen.⁶³⁵ Het is tegen deze achtergrond dan ook niet onwaarschijnlijk dat de weglating van de 'nota's voor de regisseur' uit Claus' oorspronkelijke stuk waarin onder meer expliciet het karakter van Thomas werd geschetst een direct gevolg waren van de aanpassingen in de personage-karakterisering door Pitoëff. Hierbij moet echter wel worden opgemerkt dat zowel in de Nederlandstalige NVT-uitgave van het stuk als in de Nederlandstalige boekuitgave ervan uit 1955⁶³⁶ in deze 'nota's voor de regisseur', voorafgaand aan de personagebeschrijving stond: 'Heel schematisch zie ik die als volgt', waarna Andrea, Thomas, de moeder, de vader en Hilda qua uiterlijk en karakter worden

⁶³⁴ Pitoëff verwijst hier dus naar het 'déjeuner aux chandelles' dat ter ere van Claus en het verschijnen van zijn *Jours de canicule* en ter aankondiging van *La Fiancée du matin* was georganiseerd in het Théâtre de l'Œuvre op 28 maart 1955. Ook in een eerdere brief heeft hij het daar kort over.

⁶³⁵ Zie supra. Claus, Hugo. *De wolken*. op. cit., p. 68.

⁶³⁶ In de 1988-uitgave van Claus' verzameld toneel is deze specificatie, die enigszins in strijd is met de daaropvolgende nogal uitgebreide omschrijvingen, weggelaten.

omschreven. Dat Claus zijn karakteriserende omschrijvingen zelf als ‘heel schematisch’ bestempelt kan de Franse regisseur als een uitnodiging hebben gezien om er niet te nauw mee om te springen of mogelijk zelfs voordien toch al de vertaalster hebben aangezet tot het weglaten van deze toneelaanwijzingen in haar oorspronkelijke manuscript, nog voor Pitoëff het onder ogen kreeg. In elk geval wordt Thomas door Claus in zijn ‘nota’s voor de regisseur’ als volgt beschreven:

Thomas draagt ook een pull-over, zonder hemd. Hij is *niet achterlijk*, maar een beetje vreemd. Ziekelijk gevoelig. Soms dikhuidig, soms uitermate kwetsbaar. Even trager, maar fantastischer dan Andrea. Hij spreekt met handbewegingen.
[originele cursivering]

Thomas’ vreemde gedrag deed hem volgens Pitoëff in elk geval wél dom overkomen, of hij nu op de hoogte was van deze ‘nota’s’ of niet. Het is dan ook niet onwaarschijnlijk dat de weglating in de uitgegeven Franse vertaling van Thomas’ nogal kinderachtige beschrijving van meneer Albans bureau dat ‘zo groot als een fabriek’ (B, p. 35 vgl. F, p. 30) is, eveneens een gevolg is van Pitoëffs aanpassingen voor de opvoering. Daarnaast zegt Thomas in Buysse’s tekst ook niet dat hij zijn nicht Hilda ‘[e]en beetje raar’ (B, p. 47 vgl. F, p. 63) vindt wanneer zijn moeder hem aan het begin van het tweede bedrijf vraagt naar de indruk die zijn nicht op hem heeft nagelaten. Ook al ontbreken deze twee fragmenten in de radio-opname van de Pitoëff-opvoering en kunnen ze dus niet vergeleken worden, de weglatingen geven Thomas wel een iets minder kinderachtige, dommige indruk en komen met andere woorden overeen komt met Pitoëffs aansporingen wat betreft de aanpassingen aan het Thomaspersonage. Andere suggesties die Pitoëff in zijn brief aanhaalde om aan het personage van Thomas te veranderen – zoals zijn gebabbel over radio’s of auto’s – bleven echter wel in de gepubliceerde tekst staan. Of die elementen al dan niet in de opvoering voorkwamen, kan door het ontbreken van de scène waarin die fragmenten gesitueerd zijn niet worden nagegaan, maar de kans is groot dat ook deze stukken personagetekst in Pitoëffs opvoering achterwege bleven. Aan het begin van het tweede bedrijf is in de opname bijvoorbeeld ook de hele conversatie weggelaten over Thomas die chauffeur wil worden van Monsieur Alban en daar op een nogal kinderachtige manier mee omgaat door in Alban een nieuwe, alternatieve vaderfiguur te zien. Deze weglating zwakt zodoende ook de thematiek af van de ontoereikende vader (Henri Pattini), die versterkt wordt doordat de zoon op zoek lijkt te gaan naar een ersatzvaderfiguur – een thema dat nochtans vaker terugkeert in Claus’ werk dat doordrongen is van oedipale thema’s.⁶³⁷ In de boekuitgave van de vertaling is deze conversatie niet gewist.

⁶³⁷ Voor een uitgebreide studie over de oedipale motieven in Claus’ werk zie Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus of Oedipus in het paradijs*. op. cit.; Zie ook ID. ‘Hugo Claus (°1929). Europees kunstenaar’. op. cit., p. 50: ‘In heel

Wat ook naar boven komt uit Pitoëffs brief is dat de Franse regisseur Claus persoonlijk wilde betrekken bij het herwerken van het stuk, en hem er expliciet toe aanzette om zelf bepaalde aspecten van zijn stuk te herdenken en te veranderen – wat zoals we reeds aanhaalden een zekere samenwerking tussen auteur en regisseur suggereert, ook al zijn er weinig concrete indicaties van hoe (al dan niet intensief) die samenwerking in de praktijk verliep. Daarnaast liet Pitoëff in dezelfde brief duidelijk verstaan dat de volgens hem noodzakelijke ingrepen in het stuk niet op een namiddagje geklaard zouden zijn en hij grote aanpassingen verwachtte, wilde Claus zijn *Fiancée* opgevoerd zien worden in Parijs. Dat deze veranderingen gerelateerd aan de opvoering (deels) doordrongen tot in de gepubliceerde versie is bovendien aannemelijk aangezien Pitoëff – ondanks Buysse eerder aangehaalde opmerking dat de boekuitgave ‘une édition non-remaniée par le metteur en scène, Pitoëff’ was – wel ook bij de publicatie betrokken bleek te zijn geweest aangezien hij het in een brief aan Buysse van 1 december 1955 heeft over ‘la publication’ waarover hij haar geen nieuwtjes kan meegeven en waarover hij contact belooft op te nemen met Fasquelle. En ook aan Claus schrijft hij op zestien december 1955: ‘Pour l’édition, je suis encore sans nouvelles’. Deze schijnbare betrokkenheid van Sacha Pitoëff bij de publicatie kan bovendien mee een verklaring bieden voor de toevoegingen vooraan in de gepubliceerde versie die rechtstreeks verwijzen naar de Parijse Pitoëff-opvoeringen en de toenmalige acteurs.

Dat de opvoering een directe impact had op de uitgave toont zich bovendien in het feit dat de uitgeverij de première van het stuk in Parijs had afgewacht – die voldoende succesvol was bevonden – alvorens definitief haar fiat te geven om de tekst die Buysse vertaald had daadwerkelijk te publiceren. Pas op vierentwintig november 1955 schreef André Lejard met name aan Maddy Buysse, na de door hem bijgewoonde première van het stuk te hebben aangeprezen:

Nous sommes désormais entièrement d'accord pour publier la pièce ; pourriez-vous en envoyer la traduction la plus vite possible ?

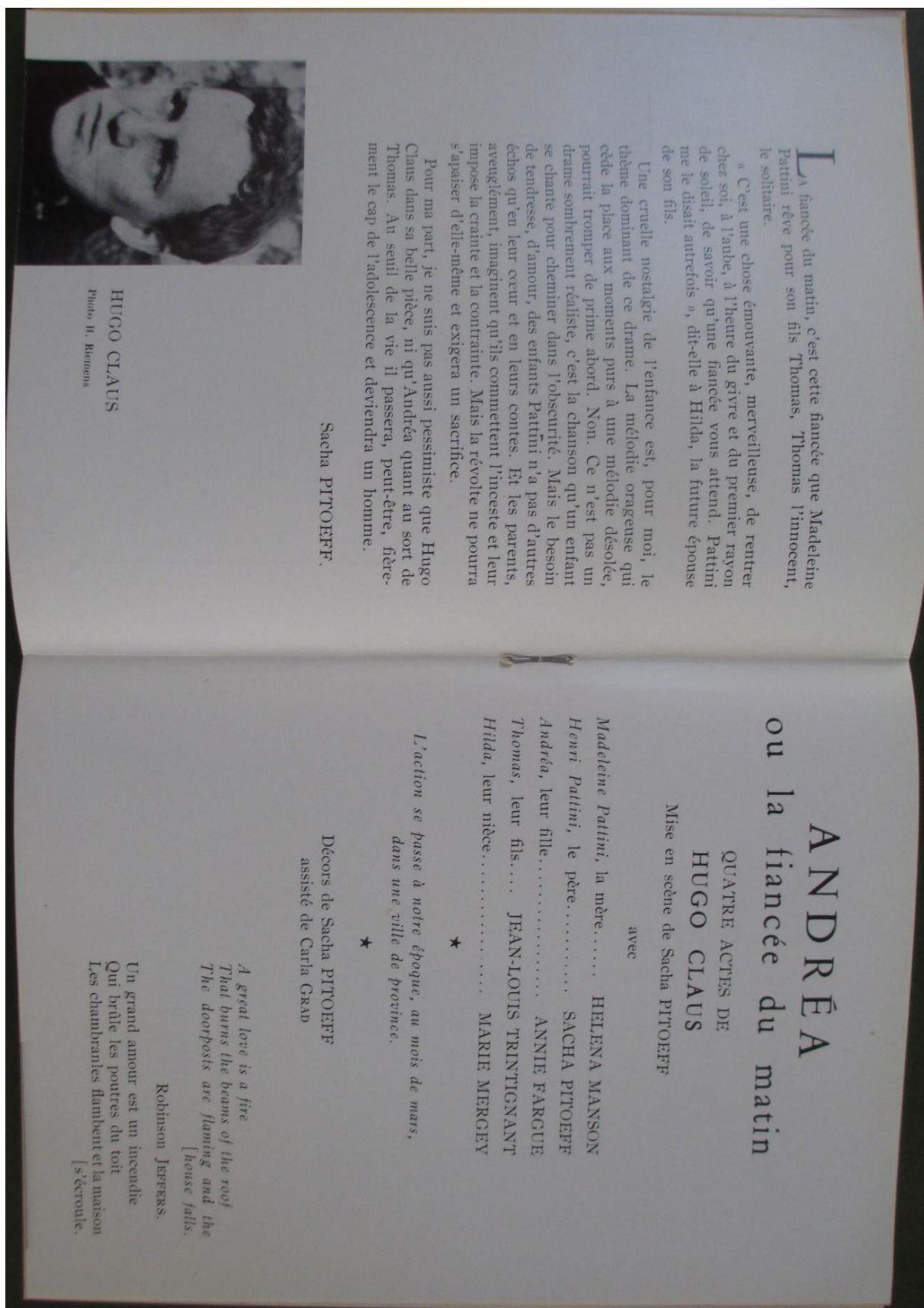
Voordien had uitgeverij Fasquelle zich trouwens, mede op aandringen van Buysse, niet geheel afzijdig gehouden om de beloftevolle, jonge, maar toch reeds erkende Sacha Pitoëff als Franse regisseur voor Claus' stuk te strikken.⁶³⁸ Het opvoeringssucces was voor hen met andere woorden een doorslaggevende factor om wel of niet in de uitgave

Claus' werk staat de figuur van Oedipus, zij het vaak op verdoken wijze, centraal. Hij is het symbool van de fundamentele afhankelijkheid en onvrijheid (psychologisch, existentieel, sociaal...) van de mens. Als gevolg van hun oedipale bindingen blijven Claus' hoofdpersonen onvolwassen, kunnen zij de rol van vader, overwinnaar of held niet aan en hebben zij een problematische relatie met de familie, de vrouw en de maatschappij.'

⁶³⁸ Meerdere brieven tussen Buysse en Lejard uit januari 1955 wijzen hierop.

van het stuk te investeren en bleef in de gedrukte versie dan ook duidelijk nazinderen als marketingstrategie; het Franse publiek zou zich volgens de uitgever duidelijk eerder aangetrokken voelen tot bekende namen uit de Parijse theaterscene, dan door een broncultuurgerichte en contextualiserende inleiding van een toen nog eerder obscure Vlaamse auteur.

Als een voorbode van deze sterk francocentrische perittekst in de boekuitgave werd eerder ook in de theaterbrochure naar aanleiding van de opvoeringen in het Théâtre de l'Œuvre met geen woord gerept over de vertaling, de vertaalster of Claus' achtergrond – wat natuurlijk kadert in de moedwillige verzwijging van de vertaalde status van de tekst waarover we het eerder hadden. Dit gebrek aan informatie over het oorspronkelijke stuk en zijn auteur staat bovendien in schril contrast met de andere brochures uit 1955 en 1956 uit de archieven van le Théâtre de l'Œuvre waarin uitgebreid werd bericht over de auteurs van de stukken in kwestie – mét paginavullende auteursfoto – terwijl men voor *Andrea, ou La Fiancée du matin* naar Claus' achtergrond grotendeels het gissen had en de auteur het bovendien moest stellen met een portretje ter grootte van een pasfoto.



Figuur 22 Fragment uit de theaterbrochure bij de opvoeringen van *Andréa, ou la Fiancée du matin*, opgevoerd in november en december 1955 in het Théâtre de l'Œuvre, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 8-PRO-0070.

Uit briefwisselingen van Maddy Buysse blijkt dat zij trouwens oorspronkelijk samen met Claus een inleiding over de Vlaamse auteur en diens toneelstuk had geschreven voor de brochure bij de theateropvoering, maar dat ook die uiteindelijk door Pitoëff werd vervangen door het door hemzelf geschreven en ondertekende tekstje. De vertaalster betreurt dit voorval in een brief van twee december 1955 aan André Lejard:

Figurez-vous que Hugo et moi, nous avons écrit ensemble un petit article destiné au programme afin d'expliquer au public de l'Œuvre qui était l'auteur, mais Hugo avait désiré laisser à Pitoëff toute latitude de transformer cet article et, éventuellement, d'y substituer un autre. C'est ce qui s'est passé et c'est vraiment dommage.

Niet alleen komt hieruit duidelijk Buysse's groeiend ongenoegen over haar miskende rol en verdrukte vertalersstem naar boven, ook blijkt hieruit dat Claus zich in dit concrete geval weer uiterst meegaand had opgesteld ten opzichte van Pitoëff's wensen door hem letterlijk het laatste woord te geven. Of Claus met plezier het tekstje dat hijzelf met zijn vertaalster samenstelde liet varen, lijkt echter onwaarschijnlijk. Zijn toegeeflijkheid jegens Pitoëff kadert ongetwijfeld wederom in de ongelijke machtsverhoudingen tussen de bekende Parijse regisseur en de debuterende Vlaamse toneelschrijver, waarbij de jonge Claus de kans op een vlotte buitenlandse verspreiding van zijn werk niet in het gedrang liet komen door meningsverschillen of conflicten met zijn Parijse bemiddelaars te vermijden.

Dat Pitoëff geheel zijn eigen gang ging met de brochuretekst blijkt uit de inhoud ervan waarin hij duidelijk zijn eigen mening en interpretatie van het stuk laat doorschemeren – die hij bovendien expliciet contrasteert met die van Claus. Het is duidelijk Pitoëff's stem die de overhand heeft in dit paratekstuele programmatekstje en als enige gezaghebbende instantie alle aandacht naar zich toe trekt – zelfs de auteur is hier slechts een nevenpersonage. Pitoëff is met name de enige die rechtstreeks aan het woord komt en zijn naam komt in zowat elk productieonderdeel aan bod; als schrijver van het korte voorwoordje, als metteur en scène, als decorontwerper, als acteur. Het lijkt uit deze brochure wel alsof Pitoëff aan de grondslag van het stuk lag, meer dan de eigenlijke auteur. In zijn aankondigende tekstje gebruikt Pitoëff bovendien herhaaldelijk formuleringen als 'pour moi', 'pour ma part' en overstemt zodoende met zijn eigen invulling van het stuk mogelijke alternatieve interpretaties. Hierdoor wordt de lezer van het paratekstuele programmatekstje – meestal ook de toeschouwer van Pitoëff's opvoering – als het ware dubbel gestuurd en beïnvloed door de interpretatie van de regisseur.

Bovendien lijkt Pitoëff's tekstje onze hypothese omtrent zijn (her)interpretatie van het stuk, en dan vooral van het Thomaspersonage, te bevestigen. Hij geeft enerzijds correct aan dat het stuk geen 'drame sombrement réaliste' is, maar anderzijds geeft zijn slotnoot een eerder eenzijdig visie op de intrige en de broer-zus relatie tussen Andrea

en Thomas. De Franse regisseur zegt de zaken positiever in te zien dan Claus of het personage Andrea, waarbij hij de mogelijkheid van Thomas' volwassenwording, parallel met het klassieke Bildungsverhaal, als een positief toekomstscenario beschouwt, terwijl in Claus' stuk net de onnatuurlijke regels, fantasieloze conventies en corrumperende bezoedeling van de kinderlijke onschuld die de volwassenwording met zich meebrengt aan de kaak worden gesteld en Andrea degene is die – 'gedreven door [...] een allesoverheersend verlangen naar de zuiverheid en de onschuld van de kinderjaren'⁶³⁹ – haar broer in de 'val' van de volwassenheid ziet lopen. Dat Pitoëff het als een hoopvolle gedacht presenteert dat Thomas 'passera, peut-être, fièrement le cap de l'adolescence et deviendra un homme' staat in schril contrast met Claus' oorspronkelijke vaak net als anti-Bildungsverhaal gelezen toneelstuk⁶⁴⁰. Dat Pitoëffs interpretatie van het stuk eerder kadert in de verlichtingsgedachte van het Bildungsideaal lijkt trouwens niet zozeer aan inherent culturele verschillen te wijten maar eerder uit persoonlijke interpretaties en voorkeuren voort te vloeien – want ook in de Franse literatuur was dat eerder anti-maatschappelijke, anti-Bildungsthema niet onbekend, met als meest illustere voorbeeld ongetwijfeld Jean Cocteau's legendarische *Les Enfants terribles* (1929).

Een disparate receptie: uitgave vs. opvoering, Brussel vs. Parijs

Ondanks de invloed die de Parijse opvoering op de Franse boekuitgave blijkt te hebben gehad, zijn er toch ook een paar niet verwaarloosbare contrasten tussen beide versies op te merken die niet louter kunnen worden teruggebracht tot de semiotische verschillen tussen toneelvoorstelling en toneeltekst. Dit blijkt in de eerste plaats uit de vergelijking van de live-opname van de Pitoëffopvoering uit 1955 met de boekuitgave van de Franse vertaling uit 1956. Daar deze opname onvolledig is, heeft het ook zin om in te gaan op de discrepanties tussen verschillende epiteksten; met name de kritieken over de vroegste Parijse opvoeringen eind 1955 enerzijds en die over de publicatie uit 1956 en over de latere Brusselse Franstalige opvoeringen in 1959 – die waarschijnlijk op de uitgegeven tekst verderbouwden – anderzijds. Zoals we zullen zien lijkt de uiteenlopende kritische ontvangst – waarbij systematisch andere accenten worden gelegd al naar gelang het om de Pitoëff-opvoering of de boekpublicatie en Brusselse

⁶³⁹ Demets, Paul. *op. cit.*, p. 245.

⁶⁴⁰ Zie o.m. *Ibid.*; Bert Stroman heeft het in zijn recensie 'Een bruid in de morgen bij Rotterdams Toneel' (*Algemeen Handelsblad*, 3 oktober 1955) eveneens over 'een schier pathologische angst voor de volwassenheid' die uit het stuk spreekt.

première ging – de hypothese te onderbouwen dat er nogal sterk verschillende tekstversies werden gebruikt.

Ten eerste is het bij deze vergelijking van de kritische ontvangst belangrijk om niet te vergeten dat de Franse recensenten die over Pitoëffs eerste Franstalige voorstellingen van het stuk berichtten, niet eens wisten dat ze met een vertaling te maken hadden. De vroegste recensies met betrekking tot de Pitoëff-voorstellingen eind 1955 formuleren dan ook geen enkele bedenking bij het taalgebruik, en situeren occasioneel het ‘Vlaamse’, ‘Belgische’ of toch ten minste ‘on-Franse’ karakter van het opgevoerde stuk louter op inhoudelijk niveau: de omgang van de als Franstalig-Belgisch voorgestelde auteur met ‘les choses de l’amour’ werd bijvoorbeeld als uitermate on-Frans ervaren (zie supra). In voornamelijk Franstalig-Belgische recensies over de boekuitgave van Buysse tekst in 1956 daarentegen en in latere theaterkritieken uit 1959 over de Brusselse opvoeringen die Buysse tekst waarschijnlijk als basis gebruikten, duiken de eerste bezwaren op die zich op talige eigenaardigheden richten en een stroef, onnatuurlijk taalgebruik bekritisieren. Zo verschijnt in *Le Soir* op achttien april 1956 een bespreking van André Paris die expliciet ingaat op de vertaling en haar mankementen:

L’œuvre, traduite en français par Maddy Buysse, est écrite dans un style parfois attachant mais parfois aussi enfantin, vulgaire et entaché de beaucoup de belgicisms.

Het is daarbij op het eerste gezicht misschien opvallend dat net in een Belgisch blad deze kritiek op belgicismen naar boven komt. Anderzijds is het niet noodzakelijk verwonderlijk dat in dit geval net vanuit de periferie – waar vaak meer dan in het centrum taalonzekerheid heerst die in sommige gevallen tot (hyper)corrigerende, puristische of archaïserende taalopvattingen kan leiden –⁶⁴¹ op een eerder strenge en in zekere zin conservatieve manier naar de afwijkende taal wordt gekeken.⁶⁴²

Maar in de Franse recensies over de boekuitgave wordt eigenaardig genoeg niet op de zogenaamde ‘mankementen’ in het taalgebruik ingegaan, terwijl net voor Franse lezers

⁶⁴¹ Wanneer bijvoorbeeld Geert Buelens de Vlaamse en Franstalig-Belgische literatuur in hun hoedanigheid van ‘mineure literatures’ met elkaar vergelijkt, schrijft hij zowel de Vlamingen als Franstalige Belgen een houding toe van o.m. ‘onzekerheid en zelfs schaamte over het eigen taalgebruik, inclusief de neiging tot het gebruik van purismen in de wanhopige strijd tegen belgicismen (c.q. gallicismen)’. Zie Buelens, Geert. ‘Gotspe of godsgeschenk?’. *op. cit.*, p. 73; zie ook o.m. Bultinck, Bert. *op. cit.*: p. 18-19.

⁶⁴² Dat deze houding bij latere vertalingen van Claus’ werk volledig omslaat en er net wel vanuit Franstalig België positief wordt gereageerd op ‘belgicismen’ en andere lokale varianten, is evenzeer een symptoom van de perifere positie van het Franstalig-Belgische literaire veld t.o.v. ‘grote broer’ Frankrijk, waarmee ze een ‘dubbelzinnige relatie [onderhouden] (in casu bewondering voor en koppige afkeer van)’. Buelens, Geert. ‘Gotspe of godsgeschenk?’. *op. cit.*, p. 74. Deze afwisseling tussen ‘koppige afkeer’ en ‘bewondering’ weerspiegelt zich ook in de spanning die Meylaerts schetst tussen ‘identité propre’ en ‘identité empruntée’ in o.m. haar artikel ‘Identité “propre” ou identité “empruntée”’. *op. cit.*; Zie ook Bultinck, Bert. *op. cit.* p. 22.

een 'niet-standaard' of zelfs Belgisch getinte taal logischerwijs nog meer zou opvallen. Of dit aan een tolerantere taalhouding vanwege het Franse centrum kan worden toegeschreven, valt echter sterk te betwijfelen. Het ligt waarschijnlijk vooral aan het feit dat die Parijse/Franse recensies over het algemeen minder gericht waren op een aandachtige tekstuele analyse van de gepubliceerde vertaling maar – zoals we reeds aanstipten – voornamelijk voortbouwden op de herinnering aan Pitoëffs Parijse opvoeringen van enkele maanden voordien, waarbij de aandacht voor de eigenlijke gepubliceerde tekst, auteur en adaptatrice naar de achtergrond verdween.

En met name in die Parijse opvoeringen kwam dat eigenaardige, soms als 'Belgisch-Frans' bestempelde taalgebruik niet voor. De radio-opname leert ons zoals gezegd dat de scènes waarin termen of constructies voorkomen die afwijken van de Franse standaardnorm, allemaal zijn weggelaten of aangepast en dat Buysse vaak stroeve zinsconstructies systematisch vlotter werden gemaakt. De literaire *passé simple* wordt in de opname eveneens consequent vervangen door de in de alledaagse omgangstaal courantere *imparfait* of *passé composé*, de eerder schriftelijke inversie die Buysse gebruikt in vragende zinnen wordt vermeden, de zinsconstructies in de opname zijn meestal korter en deiktische markers als 'ceci' of 'cela' worden in de opvoering doorgaans vervangen door het eerder tot de spreektaal behorende 'ça'.

Een voorbeeld van een constructie die als eerder 'niet-hexagonaal' en meer bepaald als Belgisch Frans kan gelden, en die in elk geval niet tot het *français de référence* behoort, ook al is ze niet onbegrijpelijk voor een Fransman, is bijvoorbeeld het gebruik van 'bien' waar het Standaardfrans voor 'si' zou opteren.⁶⁴³

ANDREA Non, les éléphants anglais n'admettent pas qu'on les monte.

THOMAS Ceux d'Anvers bien. (F, p. 82)

In de live-opname van de Pitoëff-opvoering wordt het eerder Belgische gebruik van 'bien' vermeden:

THOMAS Et les éléphants, on peut monter dessus ?

ANDREA Non.

THOMAS À Anvers, on peut le faire. (opname)

(**ANDREA** Neen, de Engelse olifanten verdragen geen mensen op hun rug.

THOMAS Die van Antwerpen wel. (B, p. 54))

Ook treden er in de opname verplaatsingen van de bijwoorden op, zoals in :

MÈRE Mais, tu sais bien, Pattini, justement nous en parlions... (F, p. 74).

⁶⁴³ Francard, Michel et al. *Dictionnaire des belgicisms*. Brussel: De Boeck-Duculot, 2015. p. 58-59.

MÈRE Mais, tu sais bien, nous en parlions justement, Pattini. (opname)

(**MOEDER** Je weet het wel, Pattini, waar wij het daarnet over hadden. (B, p. 51))

Het vooraan geplaatste bijwoord 'justement' in Buysse's zin doet emfatischer en literairder aan dan in de opnameversie. Daarnaast zijn er een heleboel voorbeelden waarbij de zinsconstructies in de opnameversie vlotter, simpeler en vaak ook korter worden dan in de Franse boekuitgave. Naast het wegvallen van inversies, is er bijvoorbeeld ook het gebruik van de spreektaaligere uitdrukking '[ils] nous veulent que notre bien' in plaats van '[ils] nous veulent du bien', en 'qu'est-ce que' in plaats van het nogal literaire 'que'.

THOMAS Crois-tu qu'ils restent dans l'eau tout le temps ou qu'il leur arrive d'en sortir pour se montrer ? (F, p. 81)

THOMAS Tu crois qu'ils restent toujours dans l'eau ou qu'ils en sortent parfois pour se montrer ? (opname)

(**THOMAS** Zitten zij in het water de hele tijd, of komen zij et soms uit om zich te laten zien? (B, p. 54))

THOMAS Il faut obéir, tu le sais bien. Papa et maman nous veulent du bien. Que deviendrai-je sans personne pour veiller sur moi ? (F, p. 107)

THOMAS Mais, il faut obéir, tu le sais bien. Papa et maman nous veulent que notre bien. Et puis, qu'est-ce que je deviendrai, moi, sans personne pour s'occuper de moi ? (opname)

(**THOMAS** Maar wij moeten gehoorzaam zijn, dat weet je toch? Mama en Pa menen het goed. Tenslotte moet ik iemand hebben die voor mij zorgt [...] (B, p. 62))

In meerdere gevallen volgt de zinsconstructie in Buysse's vertaling de Nederlandse versie min of meer op de voet, wat de vlotheid in het Frans echter niet steeds ten goede komt en soms een effect oplevert waarbij het taalgebruik niet als 'natuurlijk' Frans overkomt omdat het zich onvoldoende van de Nederlandse zinsstructuren heeft losgemaakt. Dit laat de brontekst echter niet tot zijn recht komen, maar zorgt net voor een zekere onbedoelde stugheid in de doeltaal. Elders wordt in de opvoering bijvoorbeeld de herhaling van het woord 'planches' vermeden, en wordt 'blancs' het in dit geval preciesere 'd'ivoire'.

THOMAS Et parfois, ils se laissent porter par le courant comme des planches. Tu t'assieds sur la planche, tu ne te doutes de rien et crac ! le crocodile ouvre la gueule et ses dents se referment comme de longs couteaux blancs. (F, p. 81-82)

THOMAS Et souvent, ils se laissent porter par le courant comme des planches. Toi, tu t'assieds dessus comme ça, sans te douter de rien et crac ! le crocodile ouvre la gueule et ses dents se referment comme de longs couteaux d'ivoire. Ham ! (opname)

(**THOMAS** Zij laten zich soms als planken op de stroom drijven en je gaat op de plank zitten, je weet nergens iets van en ineens gaat hun bek open en hun tanden klappen dicht als lange, witte messen. (B, p. 54))

Ook in de volgende zinnnetjes vinden we nog enkele andere voorbeelden waar de opvoering verder van de Nederlandse tekst verwijderd is, maar wel vlotter en spreektaaliger aandoet dan de Franse boekuitgave:

THOMAS Non, je te jure que j'ignore tout de cette affaire. (F, p. 93)

THOMAS Mais non, je te jure que non. (opname)

(**THOMAS** Neen, echt waar, ik weet nergens iets van (B, p. 57))

MÈRE Hilda s'en retourne chez elle demain soir. F, p. 101

MÈRE Ta cousine part demain. (opname)

(**MOEDER** [...] Hilda gaat morgenavond naar huis. (B, p. 60))

ANDREA Puis, soudain, vous n'avez plus rien dit, un long silence a régné dans la chambre. (F, p. 124)

ANDREA Et tout d'un coup, vous vous êtes tu, on entendait plus rien. (opname)

(**ANDREA** En toen spraken jullie ineens niet meer en er hing een lange stilte in mijn kamer. (B, p. 68))

MÈRE Voilà: tu prendras une pilule, une et demie tout au plus, et tu dormiras comme une fleur. (F, p. 137)

MÈRE Tiens, prends ce calmant, tu dormiras mieux. (opname)

(MOEDER Hier, je neemt er een in, hoogstens een en een halve. Je zal slapen als een roosje. (B, p. 73))

In deze laatste zin zien we ook hoe Pitoëff in zijn opname de onnatuurlijke zinswending van Buysse's tekst omzeilt. Op een manier die aan Vandeputtes veel te letterlijke vertaling van 'iemand om zijn vinger wenden' herinnert (zie supra), vertaalt ook Buysse hier 'slapen als een roosje' als 'dormir comme une fleur', terwijl die uitdrukking niet als zodanig in het Frans bestaat. Nochtans heeft het Frans een hele reeks mogelijkheden om de Nederlandse uitdrukking wel op een idiomatische manier te vertalen. Tot de vaste Franse uitdrukkingen behoren zo onder meer 'dormir comme un bienheureux', 'dormir comme un loir' of bijvoorbeeld 'dormir comme un ange'.

De meest opmerkelijke afwijking tussen de opname en de boekuitgave, is evenwel de lange weglating op het einde van de opvoering. Ongeveer halfweg het vierde bedrijf wordt de actie in Pitoëffs opvoering al onderbroken en beëindigd. Andrea's afscheid van Thomas, haar zelfmoord, de reactie van de ouders, alsook Hilda's uitspraak waarin ze zichzelf als 'bruid in de morgen' – 'la fiancée du matin' (F, p. 179) – bestempelt, zijn hierdoor afwezig in de opvoering. Deze weglating wordt, in tegenstelling tot de afwezigheid van het eerste bedrijf dat door een fout in de opname niet bewaard is gebleven, niet door een technisch defect veroorzaakt, maar was kennelijk een bewuste artistieke keuze. We horen namelijk het eindapplaus en vervolgens het publiek dat de theaterzaal verlaat in de radio-uitzending, waarna de stem van een radio-presentatrice de namen van de acteurs, regisseur en auteur vermeldt. De opvoering sluit af wanneer Andrea bijlegt met haar vader en moeder en zich in haar kamertje terugtrekt. Net als in het Nederlandstalige origineel en in de Franstalige boekuitgave – die daar echter nog lang niet eindigen – zegt de moeder vervolgens aan Thomas dat hij Andrea moet gaan helpen inpakken, zodat ze naar haar tante in de Kempen kan gaan totdat het huwelijk beklonken is. Na deze laatste uitspraak van de moeder, volgt in de opname de *voice over*-stem die in eerdere scènes de didascalieën (grotendeels getrouw aan de boekuitgave) voorlas. Deze keer is het *voice over*-commentaar echter afwijkend van de boekuitgave:

On la [= Andréa] voit monter l'escalier lentement [...] Elle n'est plus la petite Andréa de tout à l'heure et les parents n'ont pas remarqué qu'elle tient dans la main le précieux tube pour endormir.

Dit *voice over*-commentaar sluit het stuk af met de suggestie dat Andréa met een overdosis slaappillen zelfmoord zal plegen, maar zonder dit expliciet in scène te zetten – in tegenstelling tot wat er zich in Claus' origineel stuk voltrekt. Het thema van zelfmoord is natuurlijk eeuwenoud in de (Westerse) theatertraditie, maar wordt ook al sinds de Oude Grieken – net als andere bloederige of als smaakloos opgevatte scènes – dikwijls *off stage* voltrokken. In zijn eigen taalgebied stuitte Claus met de zelfmoordthematiek van zijn stuk kennelijk trouwens meer dan eens op afwijzing: 'Guus

Oster (voor de Nederlandse Comédie) en Karl Guttman (voor de Haagse Comédie) [hadden] het stuk [...] geweigerd, omdat er een zelfmoord en een vleug bloedschande in voorkomt'⁶⁴⁴. In de Franse pers, noch in de briefwisselingen tussen Pitoëff, Claus, Buysse en de uitgever, wordt echter ook maar enigszins op de eventuele onwenselijkheid van het thema van Andréa's zelfmoord (of van de incest) ingegaan. Toch blijkt de Franse *metteur en scène* dus besloten te hebben deze zelfmoord impliciet te laten – ook al wordt het sterk gesuggereerd – en het stuk voortijdig af te ronden met een eerder 'open einde'. Opmerkelijk is dat deze toch wel opvallende discrepantie tussen de opvoering en de wat later gepubliceerde Franse tekstuitgave van het stuk, net als de verschillen in taalgebruik, in de Franse recensies niet aan bod kwam – zelfs niet wanneer de bespreking van de publicatie met de opvoering werd vergeleken.

Dat Hilda's uitspraak dat zijzelf 'la fiancée du matin' is, door deze lange weglating in het vierde en laatste bedrijf wegvalt, doet de titel van het stuk bijgevolg van betekenis veranderen en maakt de invulling inderdaad veel symbolischer in plaats van de louter zakelijke tijdsaanduiding die Claus volgens zijn dagboeknotities voor ogen had met een alternatief als 'une fiancée à l'aube'. Veel meer dan in het oorspronkelijke stuk lijkt de titel in plaats van op Hilda, nu op Andrea te slaan die verkiest in puurheid en kinderlijke onschuld te sterven en zich – in tegenstelling tot haar broer – niet wil laten bezoedelen door de corrupte wereld der volwassenen. Dat de Parijse opvoering en nadien ook de boekuitgave trouwens de tweedelige titel *Andréa, ou La Fiancée du matin* meekregen, versterkt deze betekenisverschuiving waarbij de nadruk des te meer op Andrea komt te liggen en doet zelfs vermoeden dat die heel bewust werd doorgevoerd. Het is met andere woorden mogelijk dat ook als gevolg van de Parijse opvoering (en de keuzes van de regisseur daaromtrent) toch aan de eerder symbolische titel (*Andréa, ou La Fiancée du matin*) werd vastgehouden, in plaats van Claus' suggestie *Une Fiancée à l'aube* te volgen.

Een verzwegen vertaling: een 'Waalse' of 'vertaalse' stijl?

Uit deze vergelijking blijkt dat het met andere woorden niet verwonderlijk is dat zowel in de Parijse recensies uit 1956 over de boekuitgave (die vaak vooral op de voorgaande opvoering inspeelden) alsook in de vroegere, uitgebreidere en gedetailleerdere recensies⁶⁴⁵ uit 1955 (die rechtstreeks op de Pitoëff-opvoeringen zelf ingingen), nooit op zogenaamd 'Belgisch' of 'eigenaardig' taalgebruik werd gezinspeeld: dergelijk taalgebruik was met name geheel afwezig in de opvoering. Er bestaat echter één enkele uitzondering van een Franse recensie naar aanleiding van de Pitoëff-opvoeringen,

⁶⁴⁴ Anoniem. 'Schrijver en luxe-avonturier Hugo Claus'. *op. cit.* Zie ook Demets, Paul. *op. cit.*, p. 239.

⁶⁴⁵ Denk aan de eerder besproken recensies van Gabriel Marcel, Jacques Lemarchand, Jean-Jacques Gautier etc.

waarin wél op het eigenaardige, niet Standaardfranse taalgebruik van het stuk wordt ingegaan. Nochtans wordt ook in deze uitzonderlijke Parijse recensie opnieuw geen enkele vermelding gemaakt van de vertaalde status van de tekst of van de vertaalster, in tegenstelling tot de latere Belgische recensies naar aanleiding van de boekuitgave in 1956 en de Brusselse opvoeringen in 1959 (zie *infra*).

Het gaat meer bepaald om een aankondigend artikel dat in het Parijse blad *Combat* verscheen, nog voor de Parijse Pitoëff-première op vijftien november 1955 het licht had gezien. De journalist gaat dan ook niet in op de opvoering die nog niet had plaatsgevonden (noch op de nog lang niet gepubliceerde boekuitgave), maar op het manuscript van het stuk dat hij naar eigen zeggen tijdens zijn interview met Pitoëff had mogen doorbladeren. En dit manuscript waarin Pitoëff zijn aantekeningen voor de opvoering maakte – zo leerden we al uit de briefwisseling van Buysse met uitgeverij Fasquelle – was (een kopie van) het manuscript van Buysse's vertaling. Het verbaast dan ook niet dat de beschrijving die de recensent in dat artikel van het toneelstuk geeft, sterker overeenstemt met de latere kritieken op het taalgebruik van Buysse's gepubliceerde vertaling en minder met de Franse recensies over de Pitoëff-opvoering – wat nogmaals illustreert dat de Franse boekuitgave al bij al dus dichterbij het oorspronkelijke manuscript van Buysse's vertaling moet zijn gebleven dan Pitoëff's sterker afwijkende speeltekst voor de opvoering.

On remarque en feuilletant le manuscrit de la pièce que la phrase est curieusement articulée, l'adverbe étant souvent rejeté ou mis en avant, certains verbes transitifs devenant intransitifs et les signes d'interrogation ponctuant bien des répliques. On se souvient alors que l'auteur est Wallon, ce qui explique des tournures insolites pour nos oreilles [françaises], mais non dénuées d'une étrange poésie.⁶⁴⁶

Dat de auteur van het artikel onwetend is over het feit dat het manuscript een vertaling is, en ervan uitgaat dat de auteur een Franstalige Belg – of een 'Waal' – is, kadert natuurlijk in de moedwillige verzwijging van de vertaalde status van de tekst als gevolg van het sterk francocentrische, protectionistische cultuurbeleid van de Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques waarop reeds eerder werd ingegaan. Het is daarenboven typerend dat het in dat artikel om een interview met Pitoëff gaat en niet met de auteur zelf, wat de francocentrische oriëntatie van het (toenmalige) Parijse culturele leven nogmaals onderstreept en de asymmetrische verhoudingen tussen een auteur uit de periferie en een dramaturg uit het centrum extra in de verf zet. Bovendien

⁶⁴⁶ S., Al. 'Les Spectacles de Paris: Aux Mardis de L'Œuvre: Sacha Pitoëff joue et met en scène « Andréa ou la fiancée du matin » de Hugo Claus'. *Combat*. s.d. [Het artikel moet in elk geval voor 15 november 1955 zijn verschenen].

staat Pitoëffs naam in de titel van deze recensie veel groter afgedrukt dan die van Claus in de minuscule ondertitel en is de Parijse journalist allesbehalve nauwkeurig in zijn beschrijving van de buitenlandse auteur die hij verkeerdelijk een Waalse afkomst toeschrijft.

Dat de journalist van *Combat* de zogenaamde 'tournures insolites pour nos oreilles' louter aan het 'Waalse' taaleigen wijt, blijkt ook wat kort door de bocht, aangezien het in meerdere gevallen helemaal niet om typisch 'Waalse' taalelementen gaat. In latere Franstalig-Belgische recensies uit 1959 zou eveneens op de eigenaardige zinsbouw van bepaalde passages worden ingegaan, maar daar wordt het probleem terecht bij een soms stroeve vertaalstijl gelegd die onvoldoende rekening houdt met het belang van vlotte spreektaaligheid in toneeltaal en vaak te sterk vasthoudt aan de zinsconstructies van het Nederlandstalige origineel. In die latere recensies is het zoals we zullen zien dan ook niet langer een geheim dat het om een vertaling gaat en is men door onder meer de intra-Belgische context beter op de hoogte van de auteur en broncultuur.

De Brusselse opvoering in 1959: de vertaling onder de aandacht van de kritiek

Dat in 1959 Claus' *Fiancée du matin* geprogrammeerd werd tijdens de zogenaamde *Soirées Françaises* in het Brusselse Théâtre des Galeries,⁶⁴⁷ is een opmerkelijk voorbeeld van culturele transfer waarbij een oorspronkelijk Vlaams, Nederlandstalig stuk in België in Franse vertaling wordt opgevoerd, maar dan binnen een cultureel programma dat doorgaans originele stukken vanuit Frankrijk (en meer bepaald vanuit Parijs) importeerde die daar een 'triomf' hadden gekend en die vervolgens in België werden opgevoerd door een voornamelijk Parijse cast. Opnieuw lijkt Claus' *Fiancée du matin* hier dus op het eerste gezicht te worden voorgesteld als een oorspronkelijk Franstalig, en zelfs uit Frankrijk afkomstig toneelstuk.

⁶⁴⁷ Deze Brusselse opvoering was echter niet de allereerste van Claus' stuk in Franstalig België. In 1958 werd het stuk ook in het Théâtre Royal du Gymnase in Luik gespeeld in een regie van Jean Darmance en Charles Joosen. Een enkele teruggevonden recensie geeft een positief oordeel over de Luikse opvoeringen en over de kwaliteiten van het stuk zelf. Zie DEB. 'Création au Gymnase de *La Fiancée du matin*, un drame oppressant de notre compatriote Hugo Claus.' *La Wallonie*, 17 februari 1958. Afgaande op het gering aantal persknipsels naar aanleiding van deze Luikse voorstelling, lijkt deze veel minder weerklank in de pers te hebben gekregen dan de Brusselse opvoeringen van het jaar daarop. Van deze Luikse opvoering, noch van die in het Théâtre des Galeries werden opnames teruggevonden. Van de Luikse voorstelling is wel een brochure bewaard, die een kort, en zoals gewoonlijk nogal geromantiseerd 'auto-portrait' van Claus bevat.

De kans op een dergelijke mogelijke misinterpretatie werd echter meteen al in de brochure⁶⁴⁸ bij de Brusselse creatie van het stuk teniet gedaan. Daarin werd Maddy Buysse om te beginnen expliciet als de verantwoordelijke voor de ‘adaptation française’ genoemd en werd ook Claus met de nodige zorg gepresenteerd door de gevestigde Franstalig-Belgische theaterauteur en -criticus, Georges Sion. Diens uiterst lovende introductie verraaft een diepgaande bewondering voor de jonge auteur en bevatte, naast een opsomming van wat feitelijke informatie zoals Claus’ Vlaamse afkomst en tot dan toe verschenen werken, ook de typische omschrijving van Claus als rebel, wereldburger en exceptioneel jeugdtalent. Bovendien brengt Sion de jonge literaire vernieuwer niet alleen onder binnen de Vlaamse literatuur, maar in dezelfde adem ook binnen de ‘Belgische literatuur’:

Hugo Claus apporte, dans les Lettres de Flandre, et aussi de Belgique, une véritable secousse [...]

Ook in het daaropvolgende inleidende tekstje van Roger Reding (1917-1978), de organisator van de *Soirées Françaises* waarbinnen Claus’ *Fiancée* als eerste stuk van het seizoen 1959-1960 in de Galerieschouwburg zou verschijnen, wordt de Vlaamse auteur niet enkel het uitzonderlijkste talent van zijn generatie genoemd maar eveneens expliciet binnen de ‘Belgische literatuur’ gesitueerd als ‘un nouvel auteur de talent [du] théâtre belge’. Reding positioneert zichzelf daarbij als de *introduceur* van Claus voor het Franstalig-Belgische publiek en dus degene die dit Belgisch talent voor het eerst voor het *hele* Belgische publiek toegankelijk maakte.

Qui est-il? Sachez qu’en Hollande et auprès du public belge d’expression flamande il est légendairement connu bien qu’ignoré de vous, public d’expression française. Le Théâtre des Galeries et Les Soirées Françaises revendiquent l’honneur de le présenter à Bruxelles, en français, pour la première fois.

Reding verwijst hierbij dan ook niet naar de Luikse opvoering in het Théâtre du Gymnase van het jaar voordien – die gezien de geringe kritische weerklank waarschijnlijk al grotendeels vergeten was en wellicht nooit tot in Brussel was doorgedrongen. Bovendien is zijn formulering eerder voorzichtig in de zin dat hij het over een Brusselse en niet zozeer over een Belgische creatie heeft. Aan de andere kant is zijn formulering ook dubbelzinnig en wekt hij echter wel de indruk dat het ‘public d’expression française’ nog geen enkele kans heeft gehad om met Claus’ toneeltalent in aanraking te komen. Hij verzwijgt daarbij naast de Luikse ook de veel belangrijkere Parijse opvoering – die nochtans Claus’ programmering binnen de *Soirées Françaises*

⁶⁴⁸ Met dank aan Antiquariaat Fokas-Holthuis om me deze brochure te bezorgen.

rechtvaardigde – terwijl hij in zijn intro-tekstje daarentegen wél naar de Parijse publicaties van Claus' werk bij Fasquelle verwijst. Op die manier lijkt het bijna alsof Reding zichzelf als dé grote 'Claus-ontdekker' of 'Claus-introducteur' in het Franstalige theater *tout court* wilde profileren en zichzelf meer krediet wilde toekennen dan strikt genomen gerechtvaardigd was. Niettemin zullen we zien dat het belang van deze eerste Brusselse creatie inderdaad niet onbelangrijk zou blijken binnen de Franse vertaalgeschiedenis van Claus' oeuvre en dat ze uiteindelijk zelfs een aanloop zou vormen naar een keerpunt in de Franstalige Clausreceptie, waarbij Claus' werk – en dan vooral zijn theater – in belangrijke mate eerst in Franstalig België (voornamelijk Brussel) zou verschijnen en het vaak binnen een overkoepelend 'Belgisch' repertoire zou worden ingebed.

In tegenstelling tot bij de Parijse receptie enkele jaren voordien, werd de Franstalig-Belgische pers dus niet voorgelogen dat het om een origineel Franstalig stuk ging en werd men dankzij onder meer de brochure van meet af aan op de hoogte gesteld van het feit dat het om een Vlaams, Nederlandstalig stuk ging. Het nogal exceptionele karakter van deze programmering '[d']une oeuvre belge dans un cycle "parisien"'⁶⁴⁹ werd dan ook al snel opgemerkt. Herman Closson linkt dit expliciet aan de uitzonderlijke kwaliteiten van het stuk en stelt:

Que les "Soirées Françaises" créent avec des comédiens français une pièce flamande, il faut évidemment que l'œuvre se recommande par des qualités exceptionnelles.⁶⁵⁰

Aan de andere kant wordt er ook soms wat kritischer op deze ongewone programmatie gereageerd. R.P. in *La Dernière Heure* schijnt zich bijvoorbeeld toch af te vragen of een stuk van 'pure' Parijse import geen betere optie was geweest en ziet de keuze voor Claus niet echt als een uit esthetische overwegingen gemaakte beslissing, maar voornamelijk als een uiting van de persoonlijke culturele visie van Roger Reding – die zoals we nog zullen zien, inderdaad voorstander was van een cultuurpolitiek die een kosmopolitische insteek combineerde met de uitbouw van een sterker, professioneler 'théâtre belge':

Pour fêter le soixantième anniversaire de l'apparition du chef de la dynastie Reding dans la vie théâtrale bruxelloise, son petit-fils Roger aurait pu nous offrir un spectacle brillant, importé de Paris et dont le succès eût été assuré d'avance ; il n'avait que l'embarras du choix, lui qui, chaque année, sous le couvert soit des

⁶⁴⁹ Sion, Georges & Luc Beaumont. 'Préface aux Galas Karsenty et aux Soirées françaises'. *L'Éventail*, 4 september 1959.

⁶⁵⁰ Closson, Herman. 'Création d'une pièce de Hugo Claus: *La Fiancée du Matin*'. *Le Phare Dimanche*, 11 oktober 1959.

Soirées Françaises, soit des Galas Karsenty, nous apporte une douzaine des plus grandes créations parisiennes.

Mais Roger Reding ne l'a pas entendu ainsi. Il a voulu que cet anniversaire marque une date dans la vie théâtrale belge : il a donc porté son choix sur la pièce d'un de nos compatriotes, le jeune auteur Hugo Claus [...]⁶⁵¹

De regie werd bovendien verzekerd door de Belg André Gevrey en de decors werden ontworpen door de Belg Jacques Van Nerom. Het stuk werd echter wel opgevoerd door een grotendeels Parijse en prestigieuze cast – zoals gebruikelijk was tijdens de *Soirées Françaises* –,⁶⁵² waaronder de toen bekende Parijse actrice Valentine Tessier. Volgens de recensent van *La Dernière Heure* zou nochtans ook de cast, als het enkel aan Reding had gelegen, volledig Belgisch zijn geweest. In de grote meerderheid van de tientallen recensies die in de Franstalig-Belgische pers verschenen over Claus' stuk in Les Galeries, werd die zogenaamd 'Belgische insteek' echter eerder positief ervaren. De Franstalig-Belgische recensies getuigen in elk geval van een duidelijk bewustzijn van de afkomst en achtergrond van het originele stuk, wat leidde tot een veel genuanceerdere kritische receptie dan enkele jaren voordien in Parijs het geval was geweest.

De Franstalig-Belgische recensies die tussen vierentwintig september en halfweg oktober 1959 naar aanleiding van de Brusselse opvoeringen van het stuk verschenen, bespreken meestal zowel de merites en uitglijders van de auteur, als de plus en minpunten van de opvoering. In tegenstelling tot de vroegere recensies naar aanleiding van de Parijse première, staan ze daarnaast dus ook systematisch stil bij het niet langer verzwegen feit dat het om een vertaling gaat. Daarbij is men echter meermaals niet mals voor het taalgebruik en de kwaliteit van deze vertaling, waarbij men de mankementen niet uitsluitend aan belgicismen wijt, maar evenzeer aan onnatuurlijk taalgebruik dat in een poging om zo dicht mogelijk bij de oorspronkelijke taal en zinsbouw te blijven soms stroef overkomt in de doeltaal en dat daarom dus eveneens voor de Franstalig-Belgische toeschouwer (of lezer) regelmatig eigenaardig in de oren klinkt. Volgens de bijtende kritiek die na de première in het Théâtre des Galeries in *L'Écho de la Bourse* verscheen op vierentwintig september 1959, laat de huidige vertaling-bewerking flink te wensen over:

Cette pièce de l'écrivain flamand Hugo Claus a été adaptée en français par Mme Maddy Buysse. Il faudra la revoir en une nouvelle adaptation pour en avoir une plus ou moins juste opinion. Non seulement le texte de Mme Buysse comporte l'un ou l'autre quiproquo qui prête à rire et qui ne peut décemment être reproduit ici,

⁶⁵¹ R.P. 'Les Spectacles à Bruxelles'. *La Dernière Heure*, 24 september 1959; zie ook Chesselet, Robert. 'Aux Galeries'. *La Lanterne*, 24 september 1959.

⁶⁵² De cast bestond uit Annick Alane (FR), Nicole Berger (FR), Marcel Josz (BE), Serge Rousseau (FR) en Valentine Tessier (FR).

il est encore faux d'un bout à l'autre en ce sens que, pour n'être pas incorrecte, la langue n'est pas celle dont se serait servi en l'occurrence le personnage. Vous direz : « Je vous ai apporté quelques fleurs de mon jardin » ou « Je vous ai apporté une variété de fleurs de mon jardin », mais vous ne direz jamais « Je vous ai apporté des fleurs diverses de mon jardin ». Ainsi, malheureusement s'exprime Mme Buysse.⁶⁵³

Soortgelijke kritische noten verschijnen eveneens in andere Belgische bladen. Jean Tordeur stelt in *Le Soir*: 'Il est [...] probable que le texte flamand est infiniment plus percutant que la traduction française'.⁶⁵⁴ Ook Herman Closson is het daar mee eens in *Le Phare Dimanche* en besluit dat men te maken heeft met 'une traduction qui n'arrange pas les choses'.⁶⁵⁵ Georges Sion, die in *l'Éventail* vooral woorden van lof had over de voorstelling, toont zich enkele dagen later in een uitgebreidere recensie in *Les Beaux-Arts* kritisch over de vertaling:

Malheureusement, la version française de Maddy Buysse ne rend pas entièrement justice à l'auteur. Elle manque parfois de la plus élémentaire adresse et souvent de rayonnement. Il a fallu l'émonder, et l'impression de longueur n'en a pas disparu pour autant, alors qu'un certain équilibre secret de la pièce en était déjà altéré.⁶⁵⁶

Dat er in de kritieken uit 1959 meermaals naar Maddy Buysse's 'versie' wordt verwezen, in vergelijking met 'le texte flamand', illustreert de sterke nadruk die er door deze Franstalig-Belgische recensenten op de tekstuele aspecten van de vertaling werd gelegd. De kritische beoordeling van de opvoeringen in Les Galeries, blijkt bij de meesten onder deze recensenten dan ook in niet geringe mate beïnvloed te zijn door hun impressie van de gepubliceerde Franse (lees)tekst én van een bepaald idee over het Vlaamse origineel. Vaker wel dan niet gaan ze in op tekstuele aspecten die onmogelijk enkel op de opvoering gestoeld blijken, zonder dat ze daarbij echter het onderscheid tussen opvoering en dramatekst expliciet of systematisch handhaven.

De recensies verschijnen met name naar aanleiding van de Brusselse opvoeringen in 1959, maar geven in éénzelfde adem commentaar op de boekuitgave die al drie jaar eerder verscheen, en die bij haar verschijnen slechts occasioneel werd besproken in de Franstalige(-Belgische) pers. Met name de kritiek op de onnatuurlijke zinsconstructies wordt expliciet aan Buysse's vertaling gelinkt – 'Ainsi, malheureusement s'exprime Mme Buysse' –, maar nergens wordt daarbij opgemerkt dat de eigenlijke

⁶⁵³ Anoniem. 'Aux Galeries: *La fiancée du matin*'. *L'Écho de la Bourse*, op. cit.

⁶⁵⁴ Tordeur, Jean. 'Au Théâtre des Galeries: *La Fiancée du Matin*'. *Le Soir*, 24 september 1959.

⁶⁵⁵ Closson, Herman. op. cit.

⁶⁵⁶ Sion, Georges. 'Des Soirées françaises au Théâtre National, aux Galeries'. *L'Éventail*, 25 september 1959 ; Sion, Georges. 'Soirées Françaises. *La Fiancée du Matin*'. *Les Beaux-Arts*, 2 oktober 1959.

acteurs/vertolkers zich eigenaardig zouden hebben uitgedrukt. Het is bovendien onwaarschijnlijk dat de acteurs in Les Galeries belgicismen of andere vormen van ‘on-Frans’ taalgebruik of onspreektaalige constructies zouden hebben aangewend aangezien de besprekingen over het algemeen positief zijn over de kwaliteiten van de opvoering zelf en de cast bijna volledig uit Franse en bovendien ervaren acteurs bestond. Zoals gezegd werd het gebruik van niet-standaard taalgebruik – met uitzondering van de soms kinderlijk-poëtische manier waarop Andrea en Thomas zich uitdrukken – in dit stuk bovendien niet opzettelijk nagestreefd – in tegenstelling tot bijvoorbeeld Claus’ latere toneelstukken zoals *Vrijdag* (1969) of *Blindeman* (1985). Er lijkt in meerdere van deze recensies met andere woorden een vermening plaats te vinden van de impressies die de lectuur van Buysse uitgegeven vertaling teweegbrachten, met de indrukken die de eigenlijke opvoering naliet.

Daarnaast getuigen deze Belgisch-Franse recensies zoals gezegd ook van een grotere aandacht voor de oorspronkelijke auteur – wat echter evenmin vanzelfsprekend lovende commentaren opleverde. Niet elk mankement van het stuk kan met name aan de vertaling worden geweten, zoals de journalist van de zeer uitgebreide recensie in *L’Écho de la Bourse* het weinig fijngevoelig formuleerde:

Bref tout est parfait [= hiermee wordt op de acteerprestaties en mise-en-scène bedoeld] sauf la pièce. Et si dans la langue originale le texte de Hugo Claus contient une densité et une saveur que n’a pas su rendre la maladroite adaptation de Maddy Buysse, cette dame n’a tout de même pas inventé toutes les bizarreries dont s’orne cette *Fiancée du matin*.

Ook in zowat alle andere recensies naar aanleiding van de Brusselse première wordt de auteur (net als in de Parijse receptie) echter ook verweten nog wat beginnersfouten te maken, die zich voornamelijk op niveau van de theaterconventies, de inhoud en de karakterisering blijken te situeren; er zijn ‘hésitations, [...] ruptures de rythme, [...] des longueurs, des détours qui paraissent inutiles [...] des effets trop nettement appuyés’⁶⁵⁷; ‘[La pièce] porte visiblement la marque des premiers pas, forcément hésitants, de l’auteur dans ce domaine, neuf pour lui’.⁶⁵⁸ De recensenten van *La Dernière Heure* en *La Lanterne* laten zich soortgelijke kritieken ontvallen. Zo stelt Robert Chesselet dat ‘l’auteur de « La Fiancée du Matin » témoigne d’une certaine aspiration à la poésie, mais ses personnages restent sordides et désobligeants’.⁶⁵⁹ Onder meer ook de intrige wordt in meerdere recensies als weinig plausibel afgeschreven, en vooral het personage van Thomas wordt nog steeds niet echt gesmaakt. Ondanks dit soort weinig verbloemende

⁶⁵⁷ Tordeur, Jean. *op. cit.*

⁶⁵⁸ Anoniem. ‘Au Théâtre des Galeries: La Fiancée du matin de Hugo Claus’. *Le Peuple*, 24 september 1959.

⁶⁵⁹ R.P. *op. cit.* Chesselet, Robert. *op. cit.*

kritiek is de ondertoon in de meeste besprekingen niettemin overwegend positief. Het merendeel van de Franstalig-Belgische recensenten is het erover eens dat ze met een jong talent te maken hebben en tonen zich hoopvol over wat de toekomst zal brengen. Zoals Georges Sion, die zich dus ook al in de brochure als pleitbezorger van de jongen Vlaming had getoond, het verwoordt in *Les Beaux-Arts*: 'J'espère qu'on reverra Hugo Claus sur nos scènes de langue française'.

Opvallend is dat deze recensies daarbij lijken uit te gaan van een redelijk duidelijk auteursbeeld – ook al gaat het om Claus' eerste avondvullend toneelstuk op het Franstalig-Belgische toneel. 'Hugo Claus est là' merkte bijvoorbeeld Jean Sigrid in een artikel in *La Libre Belgique* op – wat ervan getuigt dat de recensent reeds een bepaald beeld van Claus' werk voor ogen had en dat vervolgens lijkt te koppelen aan de Brusselse opvoering, waarin voor hem dus elementen aanwezig waren die hem typerend voor Hugo Claus' werk leken – zonder deze echter nadrukkelijk te benoemen.⁶⁶⁰ Bepaalde eigenschappen in het werk van de Vlaamse auteur werden toen dus zelfs al in de Franstalig-Belgische pers als typisch clausiaans ervaren, en inderdaad waren de incestueus getinte broer-zus relatie, de afwijzing van een conventioneel bourgeoisiebestaan en de afkerigheid ten opzichte van de wereld der volwassenen 'die het leven leiden zoals het moet. In de regelen. Los en geolied in de regelen' (B, p. 80), thematieken die al eerder min of meer systematisch in het (reeds in het Frans vertaalde) werk van de jonge rebelse auteur konden worden teruggevonden. Ook de brochure bij de Galeries-opvoeringen had naar Claus' rebelse karakter verwezen en hem bovendien hét grote talent van zijn generatie genoemd. De Franstalig-Belgische recensenten toonden zich meestal dan ook goed op de hoogte van Claus' niet te onderschatten reputatie in zijn eigen taalgebied – 'on [le] place en tête des hommes de sa génération et [il] est accueilli avec faveur par les lecteurs néerlandais'.⁶⁶¹ Het feit dat Claus in zijn eigen taalgebied toen al als een wonderkind bekendstond en er bovendien de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Toneel had ontvangen voor zijn *Bruid* – ook al was de ontvangst van het stuk ook in Vlaanderen en Nederland zeker niet unaniem lovend⁶⁶² – moet dus waarschijnlijk ook niet volledig onopgemerkt voorbij zijn gegaan in Franstalig België en de Franstalig-Belgische recensenten er des te sterker bewust van hebben gemaakt dat wankelende zinsconstructies, ongelukkige woordkeuzes of eigenaardige replieken waarschijnlijk niet aan de auteur zelf moeten hebben gelegen, maar aan de vertaling. Zoals gezegd merkte Jean Tourdeur in zijn recensie in *Le Soir* op dat 'il est [...] probable que le texte flamand est infiniment plus percutant que la traduction française', waaraan hij toevoegt: 'et l'on peut se demander s'il n'eût pas fallu ici une véritable

⁶⁶⁰ Sigrid, Jean. 'Aux Galeries: *La fiancée du matin*'. *op. cit.*

⁶⁶¹ Sion, Georges. 'Des soirées françaises au Théâtre National'. *op. cit.*

⁶⁶² Zie Schaevers, Mark. 'Zestig jaar *Een bruid in de morgen*'. *op. cit.*; Demets, Paul. *op. cit.*

adaptation qui eût retrouvé la force, la saveur, la puissance d'un langage originel que l'on nous dit très efficace'. Ook R.P. in *La Dernière Heure* schrijft 'il convient de signaler – aux dires d'amis flamands présents dans la salle – que l'adaptation de Mme Maddy Buysse laisse souvent à désirer'.

Opmerkelijk in deze Franstalig-Belgische recensies is dat de vaak negatieve kritiek op de vertaling dus expliciet vergeleken wordt met Claus' 'oorspronkelijk' taalgebruik – dat doorgaans erg lovend wordt onthaald. Meerdere Franstalig-Belgische recensenten schreven Claus toen blijkbaar al een eigen, vernieuwende literaire stem toe en schenen daaraan niet alleen bepaalde thematieken, maar ook een distinctief beeld van zijn oorspronkelijk taalgebruik te koppelen, dat ze vervolgens in hun recensies met de vertaling vergeleken. Claus' oorspronkelijke taal zou bijvoorbeeld een bepaalde 'densité et saveur'⁶⁶³ gehad hebben en als 'percutant' (trefzeker) worden bestempeld. Wanneer de recensenten het over Claus' taalgebruik hebben, lijken ze zich met andere woorden eerder te baseren op een zekere vertrouwdheid met de originele tekst in de brontaal, of althans met de manier waarop de tekst in de broncultuur werd gepercipieerd – waarvan ze vanuit een tweetalige, Brusselse achtergrond mogelijk rechtstreeks op de hoogte waren of via Vlaamse kennissen of collega's van hadden gehoord. Ook bestaat de kans dat ze zich hier baseerden op de lectuur van Claus' tot dan toe in het Frans vertaalde werk⁶⁶⁴, of op reeds eerder verschenen recensies over ander werk en auteursinterviews in zowel de Franstalige als Nederlandstalige pers.

Er lijkt in elk geval sprake te zijn van een 'éthos prédiscursif' – met name een bepaald beeld dat men heeft van de spreker en in dit geval dus van de auteur, en dat stoelt op een reeds eerder gevormd idee van diens persoonlijkheid of diens werk. Dit prediscursieve ethos vloeit dus niet louter voort uit de discursieve kenmerken van de Brusselse *Fiancée du matin*-opvoeringen, noch uit de tekstuele kenmerken van de Franse boekuitgave van Claus' eerste avondvullend stuk, maar uit een zekere paratekstuele en contextuele voorkennis die de lezer/toeschouwer/recensent al van tevoren bezat over Claus en diens werk. Dit prediscursieve ethos gaat in feite terug op eerdere discursieve kenmerken uit zowel de bron- als doelcultuur en is niet louter terug te brengen tot de gerecenseerde tekst en opvoering in kwestie. Of zoals Dominique Maingueneau het verwoordt:

⁶⁶³ Anoniem. 'Aux Galeries: *La fiancée du matin*'. *L'Écho de la Bourse*, op. cit.

⁶⁶⁴ Op het moment dat de Brusselse opvoeringen plaatsvonden in 1959 waren van Claus al meerdere werken in het Frans verschenen. Bij Fasquelle waren de jaren voordien de romans *La Chasse aux Canards* (1953), *Jours de Canicule* (1954), *L'Homme aux mains vides* (1957) verschenen, en het toneelstuk *Andréa, ou la Fiancée du matin* (1956). In 1954 was in het tijdschrift *Théâtre de Belgique* ook de eenacter *Les Témoins* verschenen. De eerste poëzievertaling in boekvorm verscheen pas in 1965, voordien waren er wel al enkele Franse literaire tijdschriften die werk van Claus hadden gepubliceerd (zie infra).

Les analystes du discours distinguent par ailleurs éthos « préalable » (ou « prédiscursif ») et « éthos discursif », prenant acte du fait que bien souvent les destinataires disposent d'une représentation du locuteur antérieure à sa prise de parole. C'est particulièrement évident pour les personnes qui occupent la scène médiatique.⁶⁶⁵

Uit de vergelijking van de receptie van Claus' stuk in Franstalig-België met die in Frankrijk, blijkt dat Claus als 'personne médiatique' in beide gevallen dus toch een enigszins verschillende status had. In de Franstalig-Belgische media-scène circuleerde er duidelijk een distinctiever auteursbeeld – en daarmee gepaard een duidelijker idee van de oorspronkelijke ontstaanscontext en de stilistische en thematische eigenschappen van Claus' oeuvre –, dat in belangrijke mate gebaseerd lijkt op zowel de inleidende brochure bij het stuk als op eerdere media-aandacht die Claus' werk had genoten en waarop de brochure zich overigens in belangrijke mate baseerde. Aan Franstalig-Belgische kant vormde het Nederlands dan ook niet noodzakelijk een strikte taalbarrière en blijkt er sprake te zijn geweest van een bepaalde mate van uitwisseling dankzij onder meer tweetaligheid en een zekere mate van intra-Belgische culturele contacten.

Ondanks enkele interviews en wat persaandacht, was Claus als buitenlander uit een klein en onbekend taalgebied daarentegen veel minder prominent aanwezig in de sterk gecentraliseerde Franse en dus eigenlijk Parijse mediascene. Als de Parijse pers al een prediscursief beeld van de jonge Vlaamse auteur had, bleek dat vooral gebaseerd op de geromantiseerde en door Fasquelle verspreide kunstenaarsbiografie – die inderdaad in vele recensies naar aanleiding van in Parijs verschenen vertalingen bijna woordelijk werd gerecupereerd –, op eerdere voorstellingen van de (vaak Franstalige) 'Vlaamse' literatuur en daarmee gepaard gaande vergelijkingen met vroegere in Parijs bekende Vlaamse Franstalige auteurs zoals onder anderen Eekhoud of Crommelynck of op veralgemenende vergelijkingen met andere Franse of internationale auteurs die een herkenningspunt konden vormen binnen het repertoire van de Franse lezer.

Ondanks deze vanaf het begin 'genuanceerdere' receptie in Franstalig België, moet hierbij niettemin worden opgemerkt dat Claus' doorbraak op de Franstalig-Belgische toneelscène er pas kwam nadat hij zich in Parijs had bewezen. Het feit dat hij bovendien in het programma van de *Soirées Françaises* werd opgenomen, versterkt die Parijse link des te meer en laat zien hoe de Parijse opvoeringen de directe aanleiding vormden voor de aandacht vanuit Franstalige hoek in eigen land. Niettemin moet hierbij wel de kanttekening worden gemaakt dat Maddy Buysse in een brief aan Claus van vijf februari 1955 opmerkte dat enkele Brusselse gezelschappen – met name een niet nader

⁶⁶⁵ Maingueneau, Dominique. 'Retour critique sur l'éthos'. *Langage et société* 3. 149 (2014): p. 35.

gedefinieerde 'jeune troupe' en 'Le Rideau de Bruxelles' – toen al hun interesse voor het stuk hadden getoond. Buysse raadt Claus echter expliciet af daarop in te gaan en zich op het totstandbrengen van een Parijse opvoering te concentreren. Er was dus wel al enige Franstalig-Belgische interesse nog voor Pitoëff het stuk had geregisseerd, maar Claus en zijn entourage zélf verkozen om eerst alles op Parijs in te zetten, waarna de rest van de francophonie (en naar hun hoop waarschijnlijk ook de rest van de wereld) zou(den) volgen. De consacrerende macht van het Parijse centrum wordt hierdoor wederom geïllustreerd, evenals het belang om deze interculturele transfer als een meerpolaire, complexe uitwisseling te zien, waarbij zowel transfers plaatsvinden tussen en via verschillende 'doelculturen' als tussen de zogenaamde bron- en doelculturen in kwestie – die op hun beurt ook niet steeds strikt van elkaar kunnen worden onderscheiden en waartussen zich hybride, meertalige en biculturele zones bevinden.

Een intra-Belgische dynamiek binnen een internationaal polysysteem

De aandacht voor de relatie tussen oorspronkelijke en vertaalde tekst is met andere woorden een duidelijk gevolg van de onvermijdelijke interactie tussen het Vlaamse en Franstalige cultuurleven in het België van de late jaren vijftig, en meer bepaald in de nog steeds officieel tweetalige Belgische hoofdstad, waarbinnen origineel en vertaling binnen eenzelfde zo niet culturele, dan toch op zijn minst geografische ruimte circuleerden. Ondanks het feit dat er in de jaren vijftig reeds duidelijke breuklijnen bestonden tussen wat later officieel aparte taal- en cultuurgemeenschappen zouden worden met elk hun eigen culturele instellingen, en de intra-Belgische culturele interactie daardoor misschien minder intens was dan voor, tijdens en net na het interbellum,⁶⁶⁶ toch blijft Brussel een contactzone waar uitwisselingen tussen Vlaamse en Franstalige culturele producten vaak intenser en vanzelfsprekender verlopen dan elders. Dat Claus' Franse vertalers van begin af aan en voor de rest van zijn carrière bovendien bijna allemaal van Franstalig/tweetalig-Belgische afkomst waren,⁶⁶⁷ bevestigt het belang van deze intranationale culturele dynamiek in niet alleen de receptie, maar eveneens de verspreiding van Claus' werk des te meer. Dat Franstalige Belgen als bemiddelaars van Vlaamse auteurs functioneerden, is bovendien een terugkerend fenomeen.⁶⁶⁸ In deze specifieke geoculturele constellatie moest men met andere

⁶⁶⁶ Meylaerts, Reine. "'Kleine' literaturen in vertaling: Buitenkans of gemiste kans?'. In: Hinderdael, Michaël; Jooen, Lieve & Heili Verstraete (red.). *De aarde heeft kamers genoeg. Hoe vertalers omgaan met culturele identiteit in het werk van Erwin Mortier*. Antwerpen, Apeldoorn: Garant, 2009. p. 40; p. 43-44.

⁶⁶⁷ Zie Smeyers, Elies. 'De totstandkoming van Hugo Claus' werken in het Frans.' *op. cit.*

⁶⁶⁸ Meylaerts, Reine. "'Kleine' literaturen in vertaling'. *op. cit.* p. 46; Andringa, Kim. *op. cit.*, p.131, 133, 137.

woorden al van een redelijke mate van oogkleppengedrag zijn doordrongen om zich er niet bewust van te zijn dat *La Fiancée du matin* een tekst was die oorspronkelijk geschreven was door een Vlaamse, Nederlandstalige compatriot en vertaald werd door een Franstalig-Vlaamse landgenote. Claus' werk was inderdaad van Belgische 'origine', waarbij ook vanuit de Franstalige landshelpt soms met een zekere fierheid naar hun 'compatriote' werd verwezen en Claus zoals we zagen meer dan eens als een vertegenwoordiger van 'Les Lettres belges/de Belgique' werd gezien.⁶⁶⁹ Daarnaast had de vertaalster een breed en nogal invloedrijk sociaal netwerk, waardoor zelfs in de beginjaren van haar carrière haar naam ook in Brusselse kringen niet volledig onbekend moet zijn geweest – al was het maar door haar beroemdere schoonvader, Cyriel Buysse – en zo voor de Belgische recensenten al snel duidelijk werd dat achter de aanduiding 'adaptation de Maddy Buysse' in feite ook een 'traduction' schuilging.

Deze culturele wisselwerking uitte zich zoals gezegd onder meer in de vergelijkende reflex van de Franstalig-Belgische recensenten die de brontekst of een prediscursief auteursbeeld betrokken in hun recensies over de Franse vertaling en Franstalige opvoering te Brussel, maar ook andersom wijst de aanwezigheid van meerdere recensies in Vlaamse bladen die over de Brusselse opvoeringen in Les Galeries berichtten, op dit tweerichtingsverkeer tussen het Vlaamse en Franstalige culturele leven binnen België. Staf Knop merkt bijvoorbeeld in *Het Laatste Nieuws* op dat '[d]e [F]ranstalige voorstelling van het stuk [...] alleszins niet te vergelijken is met de Nederlandstalige. Er is in de eerste plaats de vertaling van mevr. Maddy Buysse [sic], waarin de poëtische tekst van Claus heel wat verloren heeft. De encenering van André Gevrey werd bovendien meer realistisch gehouden'. Maar in *Het Volk* valt de vergelijking dan weer wat positiever uit en zegt men dat Buysse's Franse bewerking 'de Vlaamse atmosfeer van het stuk geheel behouden heeft [...] De omzetting geschiedde in een duidelijke en klare taal, zoals het originele Nederlands van Claus ook is'.⁶⁷⁰ Een algemeen kenmerk voor de Belgische recensies over de Brusselse opvoeringen van *La Fiancée du matin* is dus dat ze – zowel van Vlaams-Nederlandstalige als van Franstalige kant – stuk voor stuk een vergelijkend perspectief innemen, waarbij er in de Franstalige recensies systematisch een grote aandacht uitgaat naar de broncultuur en -context, die voor een Franstalig-Belgische pers en publiek veel minder 'ver van hun bed' waren dan in Frankrijk het geval was.

⁶⁶⁹ Denk aan de inleidende tekstjes in de brochure van de Brusselse *Fiancée*-opvoeringen van Sion en Reding. Ook o.m. Jean Tordeur en Herman Cloisson bedden Claus in hun recensies n.a.v. *La Fiancée* in een Belgisch repertoire in.

⁶⁷⁰ Zie o.m. S.K. [Knop, Staf]. 'Hugo Claus' "Bruid in de Morgen" in het Frans'. *Het Laatste Nieuws*, 24 september 1959; Anoniem. 'Toneel te Brussel. "La Fiancée du matin" van Hugo Claus in het "Théâtre Royal des Galeries"'. *Het Volk*, 30 september 1959. Nog een Vlaamse recensie die over de Franstalige Brusselse opvoeringen berichtte is: P.v.M. 'Hugo Claus': *La Fiancée du Matin*'. *Het Tooneel*, 2 oktober 1959.

De Franstalig-Belgische recensenten stonden namelijk – in tegenstelling tot de meeste van hun Franse collega's – niet geheel los van de oorspronkelijke context waarbinnen de tekst/opvoering circuleerde, doordat ze deel uitmaakten van een culturele ruimte waarin zich intra-Belgische contacten voltrokken, over de taalgrenzen heen. Hierdoor hadden ze vaak Vlaamse contacten, waren ze mogelijk tweetalig en hadden ze in sommige gevallen mogelijk zelfs een Nederlandstalige opvoering bijgewoond of er de recensies van gelezen, waardoor ze op de hoogte waren van hoe Claus' werk (en in het bijzonder diens taal) in de andere landshelft werd ervaren en besproken. Hun contacten met Vlaanderen en de Nederlandstalige literatuur waren met andere woorden vanzelfsprekender. Zoals bovenstaande citaten illustreren, verwijzen meerdere Franstalig-Belgische recensenten expliciet naar de bevindingen van Vlaamse vrienden of collega's, wat in ieder geval leidt tot een zelfbewustere omgang met het vertaalde werk, waarbij verschillende (culturele) perspectieven op de tekst – zowel vanuit het oogpunt van de insider als van de outsider –, evenals een bewustzijn van bepaalde verschuivingen tussen bron- en doelttekst in één leeservaring worden gecombineerd. Net als de analytische en vergelijkende manier van lezen die eigen is aan de vertaalwetenschapper kunnen deze biculturele leeservaring en berichtgeving als een vorm van 'tactische' of 'schizofrene'⁶⁷¹ lezing worden gezien, en meer bepaald in navolging van Marilyn Gaddis Roses idee van 'stereoscopic reading' – een manier van lezen die typerend is voor tweetalige lezers, maar die bij uitbreiding ook op de 'biculturele' lezer van toepassing kan zijn:

Stereoscopic reading: a term coined by translator-educator Joanne Englebert at the 1989 meeting of the American Translators Association in Albuquerque, New Mexico. It means simply using both the original language text and one (or more) translations while reading and teaching. Stereoscopic reading makes it possible to intuit and reason out the interliminal.⁶⁷²

Ook Leo-Tak-hung Chen kent de meertalige, biculturele lezer van vertalingen een uitzonderlijke status toe en verwijst in deze context naar 'special readers'.⁶⁷³ Tegen deze achtergrond vervaagt opnieuw tot op zekere hoogte het onderscheid tussen bron- versus doelcultuur en wordt de pertinentie van deze tweedeling – zeker met betrekking tot culturen met een vaak weinig geïstitutionaliseerde literatuur, waar taal, natie en

⁶⁷¹ Zie o.m. Hermans, Theo. 'Positioning translators'. *op. cit.*; ID. 'Vertalen als navelstaren'. *op. cit.*, p. 17.

⁶⁷² Gaddis Rose, Marilyn. *Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis*. Manchester: St. Jerome, 1997. p. 90.

⁶⁷³ Zie Chen, Leo-Tak-hung 2010 geciteerd in Baer, Brian James. *op. cit.*, p. 334.

cultuur zich niet in een één-op-één relatie ten opzichte van elkaar verhouden – ter discussie gesteld.⁶⁷⁴

Bovendien is er in het geval van zowel het Nederlandstalige als het Franstalige literaire veld in België sprake van een 'littérature mineure'.⁶⁷⁵ De verschillen in receptie van Claus' in het Frans vertaalde stuk kunnen met andere woorden niet enkel worden teruggebracht tot de intra-nationale connectie, maar hebben ook rechtstreeks betrekking op de assymetrische, hiërarchische verhoudingen tussen de betrokken literaire velden in het internationale socio-culturele polysysteem. Zoals Itamar Even-Zohar opmerkte in zijn toonaangevend artikel 'The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem' (1990), is vertaling 'an activity dependent on the relations within a certain cultural system'. Even-Zohar onderscheidt daarbij de algemene tendens dat in perifere, vaak kleinere literaturen vertaling en dus literair-culturele 'import' doorgaans een centralere plaats bekleden dan in dominante, centrale en grotere literaturen, die vaak net vooral 'exporteren'.⁶⁷⁶ De hiërarchische verhoudingen in het literaire polysysteem beïnvloeden op die manier dus rechtstreeks de vertaalnormen die in een bepaald literair (sub)systeem of literair veld van kracht zijn. Deze normen en verhoudingen weerspiegelen zich duidelijk in de uiteenlopende receptie- en vertaalgeschiedenis van Claus' *Fiancée du matin* in respectievelijk het Frans-Parijse, Franstalig-Belgische en bij uitbreiding zelfs intra-Belgische literaire veld. Naast de nadruk op export en de vaak geringe interesse voor culturele producten uit de periferie, geldt bovendien over het algemeen dat dominante culturen eerder domesticerend en annexerend⁶⁷⁷ vertalen waarbij het cultureel 'andere' – niet alleen op talig maar bijvoorbeeld ook op imagologisch gebied⁶⁷⁸ – als afwijkend wordt ervaren en dikwijls wordt geneutraliseerd en wegvertaald, of anderzijds stereotiep-exotiserend wordt weergegeven. Onder meer de als 'francocentrisch' beschreven houding die de Parijse creatie, promotie en ontvangst van Claus' stuk in Franse vertaling typeerde, is hiervan een treffend voorbeeld. De omgekeerde dynamiek komt naar boven in het

⁶⁷⁴ Zie o.m. Meylaerts, Reine. "'Kleine" literaturen in vertaling'. *op. cit.*; ID. 'La traduction dans la culture multilingue'. *op. cit.*

⁶⁷⁵ ID. 'Identité « propre » ou identité « empruntée » des littératures mineures?' *op. cit.*, p. 29.

⁶⁷⁶ Even-Zohar. 'The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem'. *Poetics Today* 11.1 (1990): p. 45-51.

⁶⁷⁷ Berman, Antoine. 'Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle'. In: Berman, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Parijs: Seuil, 1999. p. 29-47.

⁶⁷⁸ Zie o.m. Jacquemond, Richard. 'Translation and Cultural Hegemony: The Case of French-Arabic Translation'. In: Venuti, Lawrence (red.). *Rethinking Translation*. London & New York: Routledge, 1992. p. 150: 'a hegemonic culture only translates what tends to conform to the stereotypical image of the dominated culture'. Voor een recenter werk dat expliciet de link tussen vertalen en imagologie legt, zie Flynn, Peter; Leerssen, Joep & Luc van Doorslaer (red.). *Interconnecting Translation Studies and Imagology*. Amsterdam: John Benjamins, 2015.

perifere, ‘mineure’ Franstalig-Belgische literaire veld, waar de vertaalde status van de tekst al vanaf het begin werd opgemerkt en de receptie ook vertaalkritische bedenkingen formuleerde met aandacht voor de broncultuur.

Voor Claus’ geval in het bijzonder zet dit grensoverschrijdende, polysystemische perspectief bovendien aan om zijn buitenlandse succes te relativiseren, maar de vertalingen en buitenlandse verspreiding van zijn werk en reputatie tegelijkertijd ook in acht te nemen en te betrekken in de studie van zijn oeuvre en auteurspositie binnen een internationaal perspectief. Aan de éne kant toont het feit dat hij in 1955 zonder veel problemen als een Franstalig-Belgisch of Waals auteur in de Franse markt kon worden gezet, dat de impact van de twee reeds verschenen romanvertalingen (*La Chasse aux canards* (1953) en *Jours de canicule* (1954)) binnen het Franse veld eerder gering was en ze er nog geen duidelijk auteursbeeld nalieten. Daarnaast illustreert het geval treffend hoe Claus als jonge, pas doorgebroken auteur uit de periferie zich bij deze francocentrische inbedding neerlegde, zolang het de internationale verspreiding van zijn werk ten goede kon komen. Anderzijds was net in de periferie die bevestiging vanuit het centrum doorslaggevend voor zowel zijn verspreiding in Franstalig België als voor de erkenning en consolidatie van zijn (sterke) auteurspositie in zijn eigen oorspronkelijke Vlaamse en Nederlandstalige taal- en cultuurgebied. De internationale vertaalgeschiedenis en daarmee gepaard gaande machtsrelaties vormen met ander woorden geen randverhaal, maar maken Claus’ oeuvre en reputatie mede tot wat ze zijn.

Ook op kleinschaliger, interpersoonlijk microniveau kunnen de hiërarchische machtsverhoudingen duidelijk doorgetrokken worden in het geval van *La Fiancée du matin*. De subjectpositie van de betrokken actoren wordt naast het individuele levenstraject met name in belangrijke mate bepaald door hun positie binnen niet alleen het nationale literaire veld, maar ook binnen het internationale literaire polysysteem. Dat de Parijse metteur en scène Pitoëff – een gevestigde theatermaker met een illustere familiegeschiedenis in de Parijse theaterwereld – op tekstuele aanpassingen aandrong die tot de karakterisering van de personages doordrongen en zelfs het einde van het stuk veranderden en dat hij met betrekking tot die aspecten bovendien al snel zijn zin kreeg, is een weerspiegeling van de annexerende stijl die het symptoom is van een hiërarchisch cultureel veld en polysysteem, waarin op verschillende niveaus asymmetrische verhoudingen bestaan. Als pas doorgebroken Vlaamse schrijver die zijn eerste theaterstuk presenteert als buitenlander in Parijs, zag Claus zich daarentegen ongetwijfeld genoodzaakt toe te geven en in zekere zin afstand te nemen van zijn eigen creatie. Ook al blijkt uit Pitoëffs brieven dat die Claus in zekere mate in het herschrijfproces wilde betrekken, toch laat Pitoëff er geen onduidelijkheid over bestaan dat dit volgens zijn instructies moest gebeuren. Maar net door de internationale

doorbraak van zijn werk verstevigde Claus tegelijk zijn positie als auteur, wat hem later bijvoorbeeld in zijn eigen taalgebied weleens de reputatie van een nogal dominant (theater)auteur opleverde die er niet tegen kon wanneer de 'klerken'⁶⁷⁹ zich aan zijn literaire creatie vergrepen – wat meer dan eens tot wederzijds ongenoegen of zelfs een clash met de theaterwereld zou leiden.⁶⁸⁰ Dit illustreert de veranderlijkheid van de subjectpositie die zowel temporeel evolueert als afhankelijk is van de relatieve positie van de betrokken actoren binnen het literaire polysysteem. Zoals we in het 'intermezzo' voorafgaand aan dit hoofdstuk zagen, brengt die complexe, gelaagde en variabele subjectpositie dus ook wisselende en uiteenlopende waarderegimes met zich mee waarbij acties die in de eerste plaats waren ingegeven vanuit een nastreven van 'visibilité' en 'valeur marchande', uiteindelijk ook de artistieke waarde van een auteur of oeuvre kunnen versterken.

Net als Claus' auteurspostuur die verandert gedurende zijn carrière en afhankelijk is van de concrete situatie en de relatieve verhoudingen in het literaire systeem, zijn eveneens de interlinguale en intermediale vertaalstrategieën van de concrete 'vertalers' onderhevig aan dergelijke mechanismen. Niet alleen staan kleine literaturen sneller open voor vertalingen – zelfs wanneer die niet voldoen aan 'home conventions'⁶⁸¹ –, ook de positie in het individuele traject van de literaire vertaler speelt vaak een belangrijke rol in de geadopteerde vertaalstrategieën. Zwakker gepositioneerde, bijvoorbeeld beginnende, niet-gevestigde literaire vertalers zullen zich – of ze zich nu in een cultuur bevinden waar vertaling een centrale dan wel een perifere rol inneemt – veeleer aan de dominante vertaalnorm van 'domestication' houden, aangezien normafwijkende, 'foreignising techniques' (verkeerdelijk) geïnterpreteerd zouden kunnen worden als fouten die wijzen op een gebrek aan ervaring en competentie of zelfs op luiheid – een risico dat een niet-gevestigde vertaler onmogelijk kan nemen.⁶⁸² Onervaren vertalers durven daarom dus vaak minder creatief uit de hoek komen in de hoop het equivalentie-principe niet te schenden, wat de vertaling daarom niet steeds ten goede komt en voor een krampachtige stijl kan zorgen. Als beginnende Belgische vertaalster zonder veel ervaring met theatervertalingen, worstelde Buysse duidelijk met deze soms

⁶⁷⁹ Zie Claus, Hugo. 'Open brief aan Sam Bogaerts, regisseur en co-auteur'. *Humo*, 26 oktober 1993.

⁶⁸⁰ Zie o.m. Van den Dries, Luk. 'Het debuut van Hugo Claus als toneelschrijver (I)'. *op. cit.*

⁶⁸¹ Even-Zohar, Itamar. 'The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem'. *Poetics Today* 11.1 (1990): p. 50.

⁶⁸² Zie Sela-Sheffy, Rakefet. 'Translators' Identity Work: Introducing Micro-Sociological Theory of Identity to the Discussion of Translators' Habitus'. In: Vorderobermeier, Gisella M. (red.). *Remapping Habitus in Translation Studies*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2014. p. 52; Alvstad, Cecilia. 'The Translation Pact'. *op. cit.*, p. 280: 'an established, prize-winning translator will presumably have more leeway than an unknown translator, and the same translator will presumably be more creative with language if the author or book is known for challenging the norms of the original language'.

tegenstrijdige normen en zoals we in het laatste onderdeel van dit hoofdstuk zullen zien beriep ze zich daarbij meermaals op haar contactpersoon bij Fasquelle – die zoals verwacht doorgaans een normaliserende, domesticerende vertaalstrategie aanraadde.

Maar ook al verhielden zowel de Franstalig-Belgische als de Nederlandstalig-Vlaamse literatuur zich als ‘littératures mineures’ in een relatie van ondergeschiktheid ten op zichte van de aangrenzende Franse en Nederlandse literatuur, toch was er lange tijd ook sprake van een interne culturele hiërarchie binnen België waarbij het Frans lange tijd als cultuurtaal het Vlaams domineerde en verdrukte. Ook al stamde een dergelijke verhouding vooral van voor de Tweede Wereldoorlog, toch zinderde het ongenoegen daarover nog duidelijk na in latere jaren.⁶⁸³ Er werd in de Vlaamse pers weleens met enige verbolgenheid beweerd dat het werk van Vlaamse auteurs ook in het eigen taalgebied vaak pas naar waarde werd geschat nadat het dankzij het Parijse literaire (hyper)centrum was ‘geconsacreerd’,⁶⁸⁴ en dat zeker ook hun Franstalige landgenoten allesbehalve open stonden voor de Vlaamse cultuur, waardoor Vlaamse Nederlandstalige schrijvers hun Franstalige landgenoten dikwijls slechts langs de omweg van Parijs bereikten. Onder meer naar aanleiding van de latere opvoeringen van *Sucre* in het Brusselse Parktheater in 1965 en terugblikkend op de opvoeringen van *La Fiancée du matin* van enkele jaren voordien, wordt in enkele Vlaamse en Vlaamsgezinde bladen de Brusselse schouwburgen met name verweten ‘een diep vooroordeel tegenover onze literatuur [te koesteren]’ en ‘alles wat maar enigszins Vlaams is [te negeren]’, maar ‘wanneer Parijs bij uitzondering over het werk van een Vlaming zijn zegen schenkt, dan draait Brussel vliegensvlug bij’.⁶⁸⁵ Staf Knop spreekt zelfs van “de muur” waardoor de Vlaamse en de Franstalige cultuur [binnen België], voornamelijk op het gebied van het toneel, steeds sterk gescheiden bleef,⁶⁸⁶ maar ziet de Franstalige opvoeringen van Vlaams werk te Brussel voornamelijk als een positieve stap in een poging tot ‘toenadering’ tussen beide landsculturen.

Ondanks deze kritische noten – met betrekking tot zijn vroegste werken in Franse vertaling kan Claus inderdaad meestal pas op Belgisch-Franstalige persaandacht

⁶⁸³ Zie o.m. Van de Poel, Chris. *op. cit.*, p. 37.

⁶⁸⁴ Zie supra. Lampo, Hubert. ‘Korte Commentaren’. *De Volksgazet*, 3 maart 1955.

⁶⁸⁵ Zie respectievelijk Anoniem. ‘Kijker op Hugo Claus in franstallige [sic] Belgische pers...’. *Burgerwelzijn Brugge*, 3 juli 1965 en E.M. ‘Vlaams toneel in Franse Teaters [sic]’. *De Nieuwe Dag*, 2 juli 1965. De kritiek die beide kranten uiten i.v.m. de Brusselse interesse voor Vlaams toneel die zogezegd enkel na Parijse bevestiging gewekt wordt, is met betrekking tot *Suiker* echter volledig misplaatst aangezien het stuk niet in Parijs was opgevoerd en er in feite al vanaf de Nederlandse publicatie Brusselse interesse bestond voor het stuk (zie volgend hoofdstuk).

⁶⁸⁶ Knop, Staf. ‘Vlaamse toneelschrijvers in het Frans’. *Het Laatste Nieuws*, 21 juni 1966.

rekenen nadat Parijs het 'goede voorbeeld' heeft gegeven⁶⁸⁷ –, kunnen we uit de bovengaande voorbeelden echter concluderen dat *La Fiancée du matin* in de Belgisch-Franstalige pers systematisch met veel meer aandacht voor de auteur en broncultuur werd besproken. Bovendien stipten we aan dat er zelfs voor de Pitoëff-première toch al enige interesse vanuit het Franstalig-Belgische theaterwezen bestond, maar dat het vooral ook de auteur en zijn entourage zelf waren die eerst op Parijs inzetten en zich pas daarna met de Belgische ontvangst van zijn stuk bezighielden. De Franstalig-Belgische receptie van Claus' *Fiancée* staat in elk geval in schril contrast met het francocentrische perspectief van de meeste Parijse recensenten die 'verblind' door de illustere persoonlijkheden uit de Parijse theater- en kunstscène, weinig aandacht hadden voor de auteur en diens eigenlijke werk en zich bijgevolg zonder enige weerstand op de mouw lieten spelden dat het bij *La Fiancée du matin* om een origineel Franstalig stuk ging. Ook de boekuitgave die als 'adaptation' en niet als 'traduction' in de markt werd gezet, stuitte in de Parijse pers op weinig diepgaande kritische reflecties waarbij zowel aan de plus- als minpunten van de eigenlijke vertaling zo goed als volledig voorbij werd gegaan. In Brussel en Franstalig België deed de naam van Claus daarentegen wel enige belletjes rinkelen en werd in de eerste plaats zijn naam in de titels van persartikels genoemd – in tegenstelling tot de Parijse recensies waar zelfs bij de boekuitgave vooral veel naar Pitoëff en diens opvoering werd verwezen. De grotere aandacht in de Belgische pers voor de auteur, de vertaalster en de talige aspecten van de vertaling wijst erop dat de zogenaamde 'muur' tussen beide landsculturen dus toch minder hermetisch afgesloten bleek dan sommige Vlaamse recensenten (verongelijkt) beweerden.

⁶⁸⁷ In tegenstelling tot de Vlaamse en in mindere mate ook Nederlandse pers, werd er in de Franstalig-Belgische pers haast niet over de Pitoëff-opvoering bericht. Later zou echter ook wel vaker in Franstalig-Belgische media met enige fierheid over Claus' (buitenlandse) successen worden bericht.

De vertalersstemmen ontmaskerd: de vertaalact als ‘interventionist process’, de (her)vertaling als ‘versioning’

*Equivalentie ligt buiten het bereik van vertaling. Daarom zijn vertalingen ook herhaalbaar. Zij laten zich steeds weer hernemen, in altijd weer andere gedaanten.*⁶⁸⁸

‘The Translation Pact’: ondermijn(en)de vertalersstemmen

Dat de aandacht in de Franstalig-Belgische recensies niet enkel uitgaat naar de eigenlijke opvoering, maar ook in belangrijke mate naar de vertaalster, de vertaalde én (een prediscursief beeld van de) originele tekst en de auteur, staat niet alleen in groot contrast met de Franse recensies, maar is opmerkelijk voor recensies over vertaald werk in het algemeen. Meer wel dan niet wordt ook een vertaling waarvan de vertaalde status niet opzettelijk is verzwegen, zonder enige aandacht voor het vertaalaspect gelezen of beoordeeld, zelfs wanneer de recensent, lezer of toeschouwer weet dat het om een literair werk gaat dat oorspronkelijk in een andere taal werd geschreven – alsof de vertaling een transparante overzetting is en de vertaalde status van de tekst een neveneffect is, in plaats van een bestaansvoorwaarde.⁶⁸⁹ Cecilia Alvstad beschreef deze houding – die typisch is voor het Westerse denken over vertalen – als ‘the Translation Pact’; ‘a rhetorical construction through which readers are invited to read translated

⁶⁸⁸ Hermans, Theo. ‘Vertalen als navelstaren’. *op. cit.*

⁶⁸⁹ Zie De Haan, Martin & Rokus Hofstede. *op. cit.*; Alvstad, Cecilia. ‘The Translation Pact’. *op. cit.*; Hermans, Theo. ‘The Translator’s Voice in Translated Narrative’. *op. cit.*, p. 26.

texts as if they were the originals'. Het pact toont zich bijgevolg ook ethisch gezien als een dubieus mechanisme. Het is meer dan een 'willing suspension of disbelief' die de lezer van de fictionele tekst 'toepast' op zijn leeservaring, aangezien het niet enkel op het diëgetische en tekstuele niveau van toepassing is, maar ook extra-tekstuele implicaties heeft. In die zin komt het 'Translation Pact', zoals Alvstad beargumenteert dichterbij wat Philippe Lejeune het 'autobiografisch pact' noemt en kan het bijgevolg consequenties hebben voor de extra-tekstuele betrokken partijen.⁶⁹⁰ Zo leidt het vertaalpact tot een mogelijke miskennis van de inbreng en arbeid van de vertaler en wordt die niet enkel als discursieve stem maar evenzeer als werkelijke persoon genegeerd of miskend. Anderzijds kunnen door het pact mogelijk bepaalde tekstuele of bij toneel opvoeringsgerelateerde aspecten foutief of ongewenst aan de auteur worden toegeschreven en zodoende misinterpretaties veroorzaken.

Dat de Belgische recensies bijna allemaal een woordje aan de vertaling besteedden en de vertaalster zelfs met naam en toenaam vermeldden, ligt in dit specifieke geval natuurlijk ook aan het feit dat de kritiek aardig wat op de tekst had aan te merken – waardoor het zogenaamde 'pact' als het ware aan het wankelen werd gebracht. Ongelukkige vertaalkeuzes, regelrechte vertaalfouten en/of door de doeltaallezer als afwijkend beschouwd taalgebruik ('deviant language'), waarbij de aandacht ongewenst naar het vertaalde karakter van de tekst wordt getrokken, worden door Alvstad gezien als tekstuele eigenschappen die het 'Translation Pact' kunnen ondermijnen:

[They] risk severing the pact, as it might attract the readers' attention to the text as a translation, and an infelicitous one at that.

[...]

This means that in order to maintain the pact, translators and publishers need to take care not to do anything in the text that may stick out as a 'bad' translation, with spelling mistakes among the most obvious faults to be avoided. It may also be important to avoid stylistic features that may be considered as poor style (such as the unnecessary repetition of words) as well as ideologically loaded expressions that may be considered sexist or racist. If such words are used in a translation, readers may ask themselves whether these words are the translator's or the author's. Any deviant language – that is, language that draws attention to itself as language – may thus lead to a rupture of the translation pact. In this case it does not matter whether the translators translated these features in an attempt to represent certain ideological or stylistic traits in the original, or whether they added them by mistake. Since a common characteristic of literary language is

⁶⁹⁰ Alvstad, Cecilia. 'The Translation Pact'. *op. cit.*, p. 271.

precisely deviant language use, it may be a real challenge for translators to reproduce deviant language without endangering the pact.⁶⁹¹

Een overduidelijke aanwezigheid van de vertalersstem benadrukt ongewenst ‘the interventionist nature of translation’, wat niet strookt met het diepgewortelde equivalentie-principe waarbij vertaling als een ‘transparante’ overzetting wordt gezien waarin de vertaler idealiter geen sporen nalaat en waarin geen distinctieve vertalersstem kan worden waargenomen. Theo Hermans heeft het tegen deze achtergrond over ‘the ideology of translation’⁶⁹² die typisch zou zijn voor ons Westerse begrip van vertaling:

Translators are good translators if and when they have become transparent, invisible, when they have spirited themselves away. Only a Translator who speaks ‘under erasure’ can be trusted not to violate the original. The loyal absence of the one guarantees the primacy and aura of the other.⁶⁹³

Alvstad stelt daar echter tegenover dat de discursieve aanwezigheid van de vertaler niet altijd ervaren hoeft te worden als een inbreuk op het ‘Translation Pact’. Integendeel, soms lijkt een uitgesproken vertalersstem het pact zelfs te verstevigen, meer bepaald wanneer er een autoritair vertalers-ethos uit naar boven komt. Bijvoorbeeld gekende vertalers of gevestigde auteurs die zich aan een vertaling wagen, kunnen ondanks hun vaak bewuste en duidelijke discursieve aanwezigheid in onder meer de paratekst net gezien worden als zeer goede, ervaren en betrouwbare vertalers die de stem van de oorspronkelijke auteur op de best mogelijke manier kunnen overbrengen. En ook op tekstueel niveau kan volgens Cecilia Alvstad de vertaler soms wel merkbaar ‘aanwezig zijn’ in de tekst – bijvoorbeeld bij het creatief vertalen van woordspelletjes of het parafraserend vertalen van onvertaalbaar geachte passages – zonder daarom als incompetent over te komen.⁶⁹⁴

In Buysse's geval lijkt de discursieve aanwezigheid van de vertalersstem echter vooral een tegenovergesteld effect te bewerkstelligen. Het positieve prediscursieve ethos van de auteur botst hier met de discursieve aspecten van de vertaling, waardoor het pact wordt ondermijnd, de recensenten de indruk krijgen dat de vertaling het origineel te kort doet en dat de auteursstem is vervormd, wat zelfs tot verklaringen leidt als: ‘nous avons besoin d’une nouvelle adaptation pour pouvoir évaluer cette pièce’.⁶⁹⁵

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 280.

⁶⁹² Hermans, Theo. ‘The Translator’s voice’. *op. cit.* p. 24.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁹⁴ Alvstad, Cecilia. ‘The Translation Pact’. *op. cit.*, p. 278-281.

⁶⁹⁵ Anoniem. ‘Aux Galeries: La fiancée du matin’. *L’Écho de la Bourse*, *op. cit.*

Ook in het geval van de Parijse opvoeringen echter, waar het pact niet doorbroken is of de vertaling zelfs als een pseudo-origineel in de doelcultuur circuleert, zagen we echter dat de stem van niet enkel de interlinguale, maar ook die van de intermediale vertaler duidelijk zijn sporen naliet en een niet verwaarloosbare impact had op de eigenlijke vertaling en vertolking. Zelfs in instanties waar de vertalersstem dus niet manifest aanwezig is en enkel kan worden onderscheiden door middel van een vergelijkende, 'stereoscopische' of 'tactische' lezing (zie supra) en met behulp van onder meer epitekstueel archiefmateriaal

dragen vertalingen altijd de aanwezigheid van een vertaler in zich. Het gaat hier om een discursieve aanwezigheid, een stem, een subjectpositie, het spoor dat terugverwijst naar een interventie. Moeilijk te bevatten is die vertalersaanwezigheid niet, al is het soms lastig haar met de vinger aan te wijzen. Alle vertalen vereist het begrijpen en interpreteren van een bestaande tekst, en bijgevolg een interpretatief gezichtspunt. Het tot stand brengen van de nieuwe tekst, de vertaling, vergt een bepaalde keuze uit beschikbare talige middelen. Beide operaties, interpretatie en expressie, geven een handelend subject en daarmee een subjectpositie te kennen.⁶⁹⁶

Bovendien zagen we – zoals het geval van *La Fiancée du matin* illustreert – dat de zogenaamde stemmen of bemiddelende tussenkomsten die het vertaalproces beïnvloeden en sturen, niet teruggebracht kunnen worden tot louter de tekstvertaler en er met andere woorden sprake is van 'multiple translatorship'.⁶⁹⁷ Meer nog dan bij proza of poëzievertaling ligt aan toneel(vertaling), zoals deze case-study duidelijk maakte, een inherent collaboratief proces ten grondslag waaraan in het geval van *La Fiancée du matin* zelfs de oorspronkelijke auteur tot op zekere hoogte meewerkte en waarbij intermediale en interlinguale vertaling niet los van elkaar kunnen worden gezien en elkaar wederzijds beïnvloeden – ook al loopt die vermenging van stemmen, als gevolg van uiteenlopende perspectieven en persoonlijke motieven niet altijd van een leien dakje en is de uitkomst van het vertaalproces niet noodzakelijk naar wens van alle zogenaamde medewerkers.⁶⁹⁸

Wat bijvoorbeeld de boekuitgave van de Franse vertaling uit 1956 betreft, waarvan de tekst naar alle waarschijnlijkheid rechtstreeks aan de basis van de Brusselse opvoeringen uit 1959 lag, bijgevolg de recensies ervan beïnvloedde en blijkbaar zelfs als

⁶⁹⁶ Hermans, Theo. 'Vertalen als navelstaren'. *op. cit.*: p. 11- 12.

⁶⁹⁷ Zie Jansen, Hanne & Anna Wegener. 'Multiple translatorship'. *op. cit.*

⁶⁹⁸ In de sectie 'Theatre Translation: Collaboration or Conflict?' wijden Jansen en Wegener een volledig hoofdstuk aan case studies die zowel het collaboratieve als conflictueuse aspect van theatervertaling in de verf zetten. Zie Jansen & Wegener (red.). *Authorial and Editorials Voices in Translation: Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*. Vol. 1. *op. cit.*, p. 41-140.

brontekst van de Duitse en mogelijk zelfs Amerikaanse vertaling diende, is het zoals gezegd maar de vraag in welke mate Buysse als traductrice-adaptatrice verantwoordelijk was voor de vele weglatingen zoals bijvoorbeeld die van de belangrijke omschrijvende didascalieën aan het begin van het stuk en de vele structurele en karaktergerichte aanpassingen. Dat het niet onwaarschijnlijk is dat vele van die ingrepen aan de uitgever en/of invloed van Pitoëffs opvoeringen waren te wijten, impliceert met andere woorden dat deze Parijse stemmen zelfs tot op zekere hoogte tot in de Brusselse, Duitse en misschien zelfs Amerikaanse opvoeringen doordrongen. De case van *La Fiancée du matin* toont op die manier aan dat de uitkomst van een vertaalproces veel meer is dan een rechtlijnige overzetting die zich vooral situeert op talig en cultureel niveau, maar dat het daarentegen ingrijpend wordt bepaald door zowel het medium als door socio-culturele verhoudingen en de individuele positioneringen van alle betrokken partijen. Als logisch gevolg hiervan kan eenzelfde literaire tekst tot (zeer) uiteenlopende vertalingen leiden, wat het interpretatieve karakter van de vertaaldaad onderstreept en het bewustzijn versterkt dat

‘all [...] acts of translation are collaborative acts of writing, are versionings’ (Littau 2010, 447). Liberated from traditional models that construct translation as an exercise in message transfer or semantic matching and the translator as a ‘neutral conduit’ of information, translated literature is no longer defined by the now philosophically untenable concepts of fidelity and equivalence.⁶⁹⁹

Vertrekkend vanuit deze premisse, zullen we in wat volgt Maddy Buysse's vertaling vergelijkend analyseren ten opzichte van Alain van Crugten's latere hervertaling. We vertrekken daarbij niet vanuit het equivalentie-idee om een normatief oordeel te vellen, zoals typerend is voor een klassieke vergelijkend-linguistische, vertaalkritische aanpak. Niettemin zullen we in wat volgt wel een tekstuele analyse van de vertaling en hervertaling ondernemen, waarbij we die ook met de brontekst vergelijken, maar daarbij eerder descriptief te werk gaan en oog hebben voor onder meer de motivaties en positionering van de vertalende instanties en de impact van de concrete context waarin de (her)vertaling werd gemaakt en gepubliceerd.

⁶⁹⁹ Baer, Brian James. *op. cit.*, p. 334.

‘Nous avons besoin d’une nouvelle adaptation pour pouvoir évaluer cette pièce’: de hervertaling van *La Fiancée du matin*

Onder meer Henri Meschonnic en Lawrence Venuti halen het fenomeen van hervertaling aan om de these kracht bij te zetten dat vertaling geen neutrale, puur instrumentele en mogelijk equivalente overzetting is van een tekst van de éne taal naar de andere. Daarbij onderstrepen ze het nut van het bestuderen van hervertalingen om talige en culturele evoluties en verhoudingen na te gaan:

Traduire ne se limite pas à être l’instrument de communication et d’information d’une langue à l’autre, d’une culture à l’autre, traditionnellement considéré comme inférieur à la création originale en littérature. C’est le meilleur poste d’observation sur les stratégies de langage, par l’examen, pour un même texte, des retraductions successives.⁷⁰⁰

To study retranslations is to realize that translating can’t be viewed as a simple act of communication because it creates values in social formations at specific historical moments, and these values redefine the foreign text and culture from moment to moment. To retranslate is to confront anew and more urgently the translator’s ethical responsibility to prevent the translating language and culture from effacing the foreignness of the foreign text. The lesson of retranslation is that this responsibility can be met most effectively by allowing the retranslator’s situation, especially the existence of a previous version, to open up new paths of invention so as to inscribe a competing interpretation. It is only through the inscription that a translator can hope to make a linguistic and cultural difference that signals the foreign at home.⁷⁰¹

Het bestaan van hervertalingen en de vergelijking ervan met eerdere vertalingen laten duidelijk zien dat de vertaaldad niet enkel bepaald wordt door linguïstische en culturele aspecten die in de brontekst vervat zitten en naar de doeltaal en -cultuur moeten worden overgebracht. Ook onder meer het historische moment waarop een (her)vertaling wordt gemaakt en de functie en waarden die eraan worden toegekend in de doelcultuur op dat tijdstip spelen een belangrijke rol in de uiteindelijke verschijningsvorm van de (her)vertaling. Net zoals het ontstaan van een origineel werk vaak tekenend is voor een bepaalde historische periode waarin een bepaalde tijdgeest en waarden gelden, is het moment waarop een werk wordt vertaald of hervertaald

⁷⁰⁰ Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 1999. p. 14.

⁷⁰¹ Venuti, Lawrence. ‘Retranslation and the creation of value’. *Bucknell Review*, 47.1 (2003): p. 36-37.

significant en bovendien bepalend voor de manier waarop het werk in de doelcultuur wordt geïnterpreteerd, hoe het er functioneert en welke vertaalstrategieën er worden aangewend.

Toch worden (her)vertalingen in tegenstelling tot gecanoniseerde, klassieke, originele werken – die weleens van epitheta als ‘tijdloos’ en ‘onaantastbaar’ worden voorzien –, nochtans dikwijls in termen van ‘gedateerd’ of ‘verouderd’ beschreven. Dit suggereert dat de historische context een nog grotere impact heeft op de vertaalde tekst dan op een origineel. Net doordat bij vertaling teksten als het ware uit hun ‘organische’ historische en culturele context worden gelicht en heringebed in een nieuwe context, blijken ze er met andere woorden nog sterker door gedetermineerd.⁷⁰² Dit geeft op zijn beurt aanleiding tot hervertalingen.

De visie op taal- en vertaalnormen kan in de doelcultuur met de jaren bijvoorbeeld veranderd zijn en daarom hervertalen motiveren. Op veel lokaler niveau echter kan ook een welbepaalde vertaler het als een persoonlijk project hebben opgevat om een oeuvre te hervertalen uit (persoonlijk) ongenoegen tegenover vroegere vertalingen, omdat de hervertaler het niet eens kan worden met de vertaalopvattingen van zijn voorganger of om de teksten in een hedendaagse historische (en eventueel ideologische) context herin te bedden, met als doel de interesse ervoor herop te wekken in de doelcultuur of om van een reeds hernieuwde aandacht voor een welbepaalde auteur, thematiek of literatuur mee te profiteren.

De hervertaling van *La Fiancée du matin* die begin jaren negentig het licht zag, moet op die manier binnen haar specifieke historische context worden geplaatst. Na het ontegensprekelijke succes van *Le Chagrin des Belges* (1985), kwam ook Claus’ vroegere werk opnieuw in de belangstelling te staan binnen de Franse doelcultuur – wat onder meer tot de heruitgave van *La Chasse aux canards* en andere romans (zie infra) leidde en tot vertalingen van vroegere onvertaalde werken. Aangezien Claus intussen bovendien een rijk toneelpalmares bij elkaar had geschreven – waarvan een heel aantal stukken in de loop der jaren in Franse vertaling waren verschenen of gespeeld – won ook zijn gehele theaterwerk retrospectief opnieuw aan belang. In de jaren negentig vervulde *La Fiancée du matin* met andere woorden een heel andere positie in het oeuvre van de auteur dan in de jaren vijftig en werd een hervertaling tegen die achtergrond blijkbaar op zijn plaats geacht.

Het feit dat een buitenlandse of anderstalige auteur in de doelcultuur hervertaald wordt kan met andere woorden ook als een teken van erkenning en canonisering van

⁷⁰² Zie Bensimon, Paul. ‘Présentation’. *Palimpsestes* 4 (1990): p. X-XI. Ook Antoine Berman heeft het in hetzelfde *Palimpsestes*-nummer over verouderende vertalingen, waarbij ‘les grandes traductions’ uitzonderingen op de regel vormen. Zie Berman, Antoine. ‘La retraduction comme espace de la traduction’. *Palimpsestes* 4 (1990): p. 2-4. Zie ook Alvstad, Cecilia & Alexandra Assis Rosa. *op. cit.* p. 15.

die auteur en diens oeuvre worden gezien.⁷⁰³ Niet alleen werd Claus' *Bruid in de morgen* in het Frans hervvertaald, het verscheen bovendien als onderdeel van de anthologische *Théâtre Complet*-reeks, waarvan het doel was zijn verzameld toneelwerk in het Frans te publiceren. Het opzetten van een dergelijke reeks die een auteurs (theater)werk integraal wil uitgeven, wijst er duidelijk op dat er binnen de doelcultuur een zeker belang aan de auteur in kwestie wordt gehecht en dat er een wens tot canonisering van diens werk bestaat. Dat het *Théâtre Complet*-project echter vroegtijdig in de kiem werd gesmoord (zie infra), illustreert dat dit soort canonisering allesbehalve vanzelfsprekend is. Hoe dan ook, door een werk te hervvertalen, toont de vertalende cultuur dat er nood is aan een 'geüpdatete' versie, dat de tekst met andere woorden een bepaalde functie en nawerking heeft in de doelcultuur waarin men wil investeren en waaraan een simpele herpublicatie van een eerdere vertaling niet kan voldoen.

Ook herpublicaties zijn, zoals met *De Metsiers* werd beargumenteerd, soms een teken van een vernieuwde aandacht voor de auteur en zijn werk in de doelcultuur, maar ze zijn vaak hoofdzakelijk economisch gemotiveerd. Zo valt bijvoorbeeld de reeds besproken herpublicatie van *La Chasse aux canards* door Grasset(-Fasquelle) in 1987 en 2003 te kaderen. De Parijse uitgeverij wilde zo duidelijk meesnoepen van de persaandacht in de nasleep van respectievelijk het succes van *Le Chagrin des Belges* in 1985 en het Parijse Salon du Livre dat Nederland en Vlaanderen in 2003 onder de titel 'Phares du Nord' als eregast ontving. De herpublicatie van *La Chasse aux canards* werd echter niet herzien, ondanks Claus' expliciete vraag dit wel te doen (zie supra). Meer nog, zelfs de foutieve spelling van Elly Overziers naam is in geen van de herpublicaties verbeterd en in zowel de uitgave uit 1987 als die uit 2003 (die tekstueel overigens identiek zijn) wordt erg onnauwkeurig verwezen naar Claus' *De hondsdagen* als *Jeux de canicule* in plaats van het eigenlijke *Jours de canicule*. Bij een hervvertaling kan eveneens het vooruitzicht op direct economisch gewin meespelen,⁷⁰⁴ maar staat dat al bij al toch minder centraal dan bij een simpele herpublicatie van de tekst aangezien er bij hervvertalingen van begin af aan een veel ingrijpendere investering nodig is. De uitgever wordt met name opnieuw op kosten gejaagd omdat de vertalersvergoeding niet overgeslagen kan worden in tegenstelling tot een simpele heruitgave waarbij doorgaans enkel de cover een make-over krijgt. Daarom moet de uitgever, vertaler of eventueel een andere belangrijke tussenpersoon in het vertaal- en/of publicatieproces er dus van overtuigd zijn dat een nieuwe vertaling die geld- en tijdinvestering waard is omdat de vorige vertaling niet (langer) de beoogde functie vervult in de doelcultuur, niet meer

⁷⁰³ Zie Koskinen, Kaisa, & Outi Paloposki. 'Retranslation'. In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*, Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2010. p. 295; Alvstad, Cecilia & Alexandra Assis Rosa. *op. cit.*, p. 10.

⁷⁰⁴ Venuti, Lawrence. 'Retranslation and the Creation of Value'. *op. cit.*, p. 30.

voldoet aan de verwachtingen van de doeltaallezers, en/of de brontekst (vanuit een veranderde interpretatie of een nieuw perspectief) onvoldoende tot zijn recht laat komen.⁷⁰⁵

De keuze voor hervertaling is met andere woorden niet louter ingegeven door de hoop dat een boek dankzij een nieuw jasje of een vernieuwde aandacht voor de naam van een auteur zal verkopen, ongeacht de eigenlijke tekst(kwaliteit). Ze vloeit steeds tot op zekere hoogte voort uit een ontevredenheid met of een overtuiging van tekortkomingen in de vroegere vertaling – die zowel aan de vertaalstrategieën en/of persoonlijke competenties van de vroegere vertaler kunnen liggen, als aan de context waarin de eerdere vertaling is ontstaan en waar dus bepaalde (vertaal)normen, doelstellingen en literaire conventies golden.⁷⁰⁶ Toch wil een hervertaling een vorige versie niet noodzakelijk altijd overtreffen. Soms kan de hervertaling bijvoorbeeld ook een alternatieve interpretatie aanreiken die de vroegere vertaling daarom niet aan de kant wil schuiven maar die eerder tracht aan te vullen.⁷⁰⁷ Een hervertaling is in elk geval een reactie op de vroegere vertaling(en), er is met andere woorden steeds sprake van een ‘vertaalspecifieke intertekstualiteit’ zoals Hermans het verwoordt,⁷⁰⁸ zelfs wanneer hervertalers zich soms voornemen de vroegere versie(s) tijdens hun vertaalwerk op een

⁷⁰⁵ Zie o.m. Gambier, Yves. ‘La retraduction, retour et détour’. *Meta* 39.3 (1994): p. 413-414.

⁷⁰⁶ Zie o.m. Nord, Christiane. ‘Functionalist Approaches’. In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*, Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2010. p. 126. ‘A look into the history of translations shows that the concept of what a translation is or should be is culture-specific and subject to change. According to their concept of translation, readers might expect, for example, that the target text gives exactly the author’s words; others might want it to express the author’s intention even though this would mean changing the words; still others could praise archaizing translations or ones that are comprehensible, readable texts, and the concept of translation may even vary according to text types.’ Denk tegen deze achtergrond aan de fameuze Franse *belles infidèles* die in de periode dat ze het licht zagen (17^{de}-18^{de} eeuw, Frans classicisme) conform geldende literaire normen waren, maar in latere periodes als uiterst ‘ontrouw’ werden ervaren.

⁷⁰⁷ Zie tegen deze achtergrond de betwistbare ‘retranslation hypothesis’ (term gebruikt door Chesterman, Andrew. ‘A Causal Model for Translation Studies’. In: Olohan, Maeve (red.). *Intercultural Faultlines*. Manchester: St. Jerome, 2000. p. 15-27.) gebaseerd op Berman, Antoine. ‘La retraduction comme espace de la traduction’. *op. cit.* Net omdat een hervertaling een tekst niet meer voor het eerst hoeft in te leiden en zodoende te acclimatiseren in de doelcultuur, is Berman ervan overtuigd dat: ‘La retraduction est généralement plus attentive que la traduction-introduction, que la traduction-acclimatation, à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité’ (p. 1). Berman’s hervertalinghypothese is echter betwistbaar omdat het bij hervertalingen niet altijd om het ‘bewaren’ of ‘herstellen’ van de integriteit van de vertaling ten opzichte van de brontekst gaat, en het zelfs mogelijk is dat een hervertaling een tekst en auteur in een specifiek hermeneutisch-interpretatief of ideologisch perspectief tracht in te schrijven en zodoende al dan niet onrechtmatig probeert toe te eigenen. Bovendien impliceert Berman’s hypothese het essentialistische idee dat er een onveranderlijke betekenis immanent vervat zit in de brontekst die de latere hervertaling aan de oppervlakte kan brengen en waaraan in een vroegere vertaling voorbij werd gegaan, evenals de teleologische idee van een vanzelfsprekende lineaire vooruitgang (zie Gambier, Yves. *op. cit.* p. 414).

⁷⁰⁸ Hermans, Theo. ‘Vertalen als navelstaren’. *op. cit.*, p. 14, 16.

afstandje te houden om 'contaminatie' of 'involuntary plagiarism' uit te sluiten.⁷⁰⁹ Er is natuurlijk ook de mogelijkheid dat de vertaler niet op de hoogte is van het bestaan van een vroegere vertaling. In dat geval is het de vraag of er wekelijks sprake kan zijn van de term 'her'-vertaling.

In het geval van *La Fiancée du matin* is dit laatste echter niet het geval. Hierbij ging (her)vertaler Alain van Crugten (°1936) naar eigen zeggen⁷¹⁰ rechtstreeks aan de slag met de originele tekst én de vroegere vertaling, en dat valt inderdaad te bevestigen voortgaand op de vertaalvergelijkende analyse die hierna zal volgen. Net doordat Van Crugten in zijn hervertaling de vroegere vertaling letterlijk aanvult en verbetert, maar tegelijk ook de delen die hij goed vindt behoudt, is het opzet van zijn vertaling duidelijk niet om de vroegere versie te complementeren met een alternatieve interpretatie, maar wel om een nieuwe, verbeterde, aangevulde en vervangende versie aan te bieden. Van Crugtens hervertaling kan op die manier gezien worden als een reviserende vertaling die voornamelijk *confrontational*⁷¹¹ is, aangezien het een duidelijke, rechtstreekse reactie is op de vorige versie die er de confrontatie als het ware mee aangaat en systematisch andere vertaalstrategieën aanwendt die zoals we zullen zien meer op spreektaaligheid en vlotheid zijn gericht. Tegelijkertijd behoudt Van Crugten echter grote stukken van de eerste vertaling en bouwt zijn hervertaling in belangrijke mate verder op de tekst van zijn voorgangster, waardoor zijn hervertaling ook tot op zekere hoogte als *assimilative* kan worden bestempeld:

A retranslation can be *assimilative* or *confrontational*, that is, it can assimilate the profile of a pre-existing translated source text (or texts) or confront it (them) by pursuing different overall translational goals and applying different translation procedures.⁷¹²

Aangezien Maddy Buysse's tekst als directe basis voor de hervertaling gold, werd ze bovendien mede als 'hervertaalster' vermeld, ook al droeg ze zelf niet bij aan de eigenlijke revisie of hervertaling die in 1990 in het eerste volume van de door Alain van Crugten opgezette *Théâtre Complet*-reeks werd gepubliceerd. Ondanks het directe verwantschap verschillen beide vertalingen echter grondig. Zoals hierboven aangehaald, kan dit in belangrijke mate worden toegeschreven aan de uiteenlopende historische ontstaanscontext waarin veranderde (vertaal)normen gelden, of aan een

⁷⁰⁹ Alvstad, Cecilia & Alexandra Assis Rosa. *op. cit.*, p. 17. Zie ook o.m. Koskinen, Kaisa & Outi Paloposki. 'Anxieties of Influence: The voice of the *first* translator in retranslation'. *Target* 27.1 (2015): p. 25-39.

⁷¹⁰ Interview met Alain van Crugten, afgenomen door Elies Smeyers op 8 mei 2017. Van Crugten vroeg de toestemming van Hugo Claus om de vroegere vertaling als basis te herbruiken voor zijn eigen hervertaling.

⁷¹¹ Alvstad, Cecilia & Alexandra Assis Rosa. *op. cit.*, p. 10.

⁷¹² *Ibid.*

verschillend opzet zoals bij de intermediale en interlinguale vertaling het geval was. Evenzeer haalden we reeds aan dat het opnieuw van belang is de vertalende instanties zelf niet over het hoofd te zien. Ook hun verschillende subjectpositie en positionering binnen het literaire veld laten stuk voor stuk hun sporen na in de vertaling.

Multiple versions, multiple voices

Ook hier is het verband met ‘the translator’s voice’ met andere woorden niet veraf. Cecilia Alvstad en Alexandra Assis Rosa besteedden in 2015 zelfs een volledig ‘special issue’ van *Target* aan het fenomeen ‘Voice in Retranslation’ omdat ze ervan overtuigd zijn dat

the study of voice can enhance our understanding of retranslation, and vice versa. [...] both diachronically and synchronically produced retranslations are a particularly fertile ground for the study of voice. The web of voices that are present in retranslations is quite complex. A retranslation may bear witness not only to a relation to the source text(s) and paratext(s), but also to previous translations and their paratexts.

[...]

the multiple retranslations of a source text into the same target language constitute a privileged corpus to help uncover both broad contextual motivations (such as linguistic, cultural, literary and translational norms) and more specific factors related to the communicative situation (translator subjectivity, translation brief, client preferences, editorial policy, comments and revisions, reader profiles, etc.), and also help analyse both textual and contextual voices.⁷¹³

Hervertalingen bieden inderdaad de mogelijkheid tekstuele en paratekstuele verschuivingen tussen verschillende vertalingen van eenzelfde brontekst synchroon of diachroon te vergelijken⁷¹⁴ en op die manier constante en variabele factoren te onderscheiden die aan de verschillende macro-contexten te wijten zijn, maar ook betrekking hebben op de verschillende micro-discursieve manifestaties van de verscheidene ‘vertalersstemmen’, met name van de sporen en echo’s die de concrete vertalende instanties nalaten in de tekst al naar gelang hun positionering binnen socio-culturele, professionele en eventueel institutionele netwerken. Op die manier is de vergelijking tussen vertalingen en hervertalingen dus zowel illustratief voor de

⁷¹³ *Ibid.*, p. 3, 19.

⁷¹⁴ Zie ook Tymoczko, Maria. *op. cit.*, p. 20: ‘Comparing two or more translated versions of the same text or several translations of similar text types may make the norms of any given translation much more perceptible’; zie ook Pym, Anthony. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome, 1998. p. 106 e.v.

veelstemmigheid die bij het vertaalproces komt kijken als voor het feit dat het steeds om een hercontextualiserend interpretatief proces gaat dat uiteenlopende versies oplevert.

Ruim opgevat kan onze vergelijkende analyse van respectievelijk Buysse's interlinguale dramavertaling en Pitoëff's intermediale theatervertaling, als een voorbeeld van synchrone hervertaling gelden dat inzicht verleent in hoe inter- en intranationale socio-culturele verhoudingen op een bepaald historisch moment gesitueerd waren en hoe het inderdaad complexe web van vertalende 'stemmen' in de verschillende versies tot uiting kwam. De vergelijkende analyse van Buysse's en Van Crugten's vertaling die in de volgende bladzijden aan bod zal komen, geeft aan de andere kant de mogelijkheid om vanuit diachroon perspectief evoluerende normen en socio-culturele verhoudingen binnen het literaire polysysteem in kaart te brengen. Ze biedt daarnaast interessant materiaal om ook de individuele vertalersposities te bestuderen en de impact ervan op de gehanteerde vertaalstrategieën en bijgevolg op de gepubliceerde vertaling na te gaan. Dat we in dit geval met twee gepubliceerde dramatekst-vertalingen te maken hebben die niet direct als opvoeringstekst voor een concrete performance bedoeld waren en die bovendien in beide gevallen door Franstalige Belgen werden gemaakt, geeft de mogelijkheid andere variabelen te onderzoeken dan in de Buysse-Pitoëff-vergelijking.

Door opnieuw niet uitsluitend de tekstuele en peritextuele verschillen tussen vertalingen en hervertalingen te bekijken, maar deze ook te koppelen aan epitextueel en contextueel materiaal, kan tot op zekere hoogte worden nagegaan wie voor welke vertaalkeuzes verantwoordelijk was, welke motivaties men daarvoor had en wat dit ons leert over zowel de historisch veranderlijke vertaalnormen, de impact van de vertalersinterventies en zelfs over de verander(en)de beeldvorming van Claus en zijn werk in het Franstalige en internationale culturele veld. Opnieuw maken we hier naast de eigenlijke teksten (vertaling en origineel) en de directe peritext dus gebruik van archiefmateriaal, interviews met vertalers, persoonlijke getuigenissen, briefwisselingen etc. want dit soort 'niet-primaire' bronnen zijn, zoals we in onze methodologie reeds illustreerden en Jeremy Munday het verwoordt, 'under-utilised in translation studies research, yet they are an indispensable resource for the investigation of the conditions, working practices and identity of translators and for the study of their interaction with other participants in the translation process'.⁷¹⁵ Dergelijke microhistorische bronnen nodigen dan ook uit tot een socio-biografische en habitus-georiënteerde aanpak, wat

⁷¹⁵ Munday, Jeremy. *op. cit.* p. 64-65; Zie ook Jansen & Wegener. 'Multiple Translatorship'. *op. cit.* die op het belang van bewaard 'process-related material' wijzen om sporen van de vertalende interventies te kunnen onderscheiden en vertalersstemmen te identificeren.

geenszins impliceert dat daarbij het oog voor de ‘bigger picture of the history of translation in specific socio-historical and cultural contexts’ over het hoofd hoeft te worden gezien.⁷¹⁶

Concreet zullen we zowel de vertaalde teksten met elkaar vergelijken, alsook hun periteksten en de brontekst. Hieruit zullen we de verschillen in de microtekstuele vertaalkeuzes en de globalere macrotekstuele vertaalstrategieën afleiden. Daarnaast bekijken we hoe deze keuzes en strategieën correleren en vallen te motiveren met wat epitekstueel en contextueel materiaal ons leert over de micro-context waarin de concrete vertalers zich bewogen, hun netwerken en de bredere socio-historische en culturele macro-context waarin ze vertaalden. De invloed van andere bemiddelende-vertalende instanties, zoals in dit geval bijvoorbeeld onder meer de auteur en de verschillende uitgevers komen daarbij eveneens aan bod.

De weglatingen en veranderingen in de tekstuele structuur die de karakterisering van onder meer het personage Thomas in de vroegste uitgave van *La Fiancée du matin* op diëgetisch niveau beïnvloedden, koppelden we hierboven op basis van epitekstueel materiaal bijvoorbeeld aan het intermediale vertaalproces waarbij de stem van de bekende Franse regisseur de overhand leek te hebben en Pitoëff zo zelfs zijn stempel onrechtstreeks tot in de boekuitgave doordrukte. Bij een exclusief vertaalvergelijkende analyse daarentegen, die alle verantwoordelijkheid bij de vertalersstem van Buysse legt en geen rekening houdt met andere bemiddelende instanties of epitekstueel materiaal, zouden deze tekstuele weglatingen en aanpassingen waarschijnlijk onterecht volledig aan de ‘adaptatrice’ Maddy Buysse worden toegeschreven.⁷¹⁷

Omdat er in de vertaalstudie al langer heel wat aandacht uitgaat naar de ‘agency’ van de vertaler – zoals in ons methodologisch hoofdstuk aan bod kwam – is de tekstmediërende functie van de literaire vertaler relatief duidelijk afgebakend en omlijnd in tegenstelling tot die van andere bemiddelende instanties zoals uitgeversinterventies, auteursbemoeienissen, etc. die nog (te) vaak over het hoofd worden gezien in de analyse van het eigenlijke vertaalproces. Net door de redelijk duidelijke en constante hoedanigheid en invulling van hun positie als literaire vertalers, die bovendien een min of meer systematische vergelijking tussen de vertaling en hervertaling toelaat, zullen we in wat volgt in de eerste plaats aandacht hebben voor de concrete tekstvertalers – Maddy Buysse en Alain van Crugten –, hun habitus en de impact daarvan op de tekst, evenals voor de manier waarop vertaalkeuzes (tot in de

⁷¹⁶ Munday, Jeremy. *op. cit.*

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 65: ‘a DTS [Descriptive Translation Study, ES] study that, in the absence of pre-textual material (i.e. drafts) or extra-textual material (e.g. interviews or paratextual commentary), limits itself to the primary text product remains rooted in an analysis of that product and dependent on the analyst’s more or less subjective deduction of the process which underpinned it.’

paratekst toe) eventueel een discursief beeld (ethos) kunnen vormen van de vertaler. Maar we verliezen daarbij dus niet uit het oog dat we ook aandacht moeten hebben voor andere vertalende instanties buiten de 'klassieke' vertalersstem en dat ook de 'traditionele' tekstvertaler bovendien meer functies of rollen kan vervullen dan louter die van de interlinguale 'overzetter'. Zo was Alain van Crugten bijvoorbeeld ook 'directeur de collection' van de *Théâtre Complet*-reeks en Maddy Buysse zoals we zagen ook onder meer literair agente.

We moeten tijdens de analyse van de hervertalingen er dus voortdurend van bewust blijven dat de vertaler beïnvloed wordt door factoren die niet louter tot diens professionele hoedanigheid van vertaler behoren en dat ook andere actoren – soms volledig buiten de vertaler om – in het vertaalproces ingrijpen.⁷¹⁸ Vooral in Buysse's geval blijken er heel wat veranderingen in de vertaling te hebben plaatsgevonden buiten de vertaalster om en zullen we de opname van de Pitoëff-opvoering opnieuw waar mogelijk in onze vergelijkende analyse betrekken. De al dan niet sterke aanwezigheid van andere 'vertalende stemmen' valt bovendien rechtstreeks aan de positie en autoriteit van de vertaler binnen onder meer het literaire veld te linken en dus aan diens habitus. Onze overwegende focus op de habitus van de vertaler hoeft met andere woorden geen uitsluiting van andere mediërende instanties met zich mee te brengen. Door vanuit de vertaler te vertrekken en mogelijk andere 'tekstuele stemmen' in verhouding tot de vertaler te beschrijven, blijft het onderzoeksobject echter hanteerbaar en bestaat er bovendien een duidelijke grond van vergelijking tussen vertaling en hervertaling.

Een nieuwe vertaler, een andere context: paratekstuele implicaties

Het hoeft, afgaande op al de voornoemde beïnvloedende factoren, dus niet te verbazen dat onze vergelijkende analyse van de vertaling en hervertaling van *Een bruid in de morgen* in het Frans, uiteenlopende vertaalstrategieën en keuzes zal blootleggen en dat de twee verschillende vertalers met andere woorden twee relatief sterk van elkaar afwijkende vertalingen afleverden – ook al bouwde de hervertaling rechtstreeks verder op de vroegere vertaling – al naar gelang de bredere socio-culturele en historische

⁷¹⁸ Zie Jansen Hanne & Anna Wegener. 'Multiple Translatorship'. *op. cit.*, p. 15. Zij wijzen erop dat het geval van puur technisch of praktisch gemotiveerde redactionele aanpassingen – bijvoorbeeld wanneer een tekstdeel gewist wordt in functie van de lay-out – beschreven kan worden binnen het de-hiërarchiserende en anti-intentionele perspectief van *Actor Network Theory*, waarin ook levenloze entiteiten als vertaaltechnologieën of lay-out programma's een evenwaardige beïnvloedende rol kunnen spelen die niet noodzakelijk ondergeschikt is aan bredere culturele vertaalnormen of persoonlijke motivaties.

context waarin ze actief waren, hun onderling verschillende levenswandel en hun positie, status, netwerk en persoonlijke situatie op het moment van het vertalen.

Als we naar de concrete vertalingen kijken, vallen naast de tekstuele verschillen onmiddellijk enkele paratekstuele en (historisch-)contextuele verschillen op, die in belangrijke mate onderling op elkaar betrokken zijn en die we daarom ook in hun onderlinge verwevenheid zullen bespreken. De ontstaanscontext is om te beginnen sterk verschillend. Buysse's vertaling was de allereerste vertaling van Claus' allereerste avondvullend toneelstuk. Alain van Crugten's vertaling verschijnt een ruime vierendertig jaar later en maakt deel uit van het verzameld toneelwerk van een ondertussen reeds veel in het Frans vertaalde auteur met internationale uitstraling en alom erkend nobelprijspotentieel. Er is met andere woorden sprake van een sterk veranderd 'éthos prédiscursif' (zie *supra*) van de auteur, zowel bij het (beoogde) Franstalige lezerspubliek als bij de vertaler die in feite ook in zekere zin de positie van een 'lezer', misschien wel de 'ideal reader' inneemt.⁷¹⁹

De vertalingen van Buysse en Van Crugten bekleden op het moment van hun verschijnen dus sterk verschillende posities binnen het literaire systeem, onder meer omdat ook de status van de brontekst *an sich* door de jaren heen sterk veranderd was, waardoor zelfs bezwaarlijk kan worden geclaimd dat beide vertalers met identiek dezelfde brontekst aan de slag gingen. Meer nog, toen Buysse rond januari 1955 *Een Bruid in de morgen* begon te vertalen⁷²⁰, was er nog geen officiële boekuitgave op de markt behalve de voorpublicatie die in jaargang 8, 1953-1954 van *Het Nieuw Vlaams Tijdschrift* was verschenen. Er kan dus worden aangenomen dat Buysse's brontekst – die uit deze voorpublicatie of mogelijk zelfs een manuscriptversie bestond – een minder 'definitieve' status had dan bij een reguliere boekpublicatie van de brontekst het geval zou zijn geweest, zeker aangezien Claus of zijn redacteurs wel vaker nog wat tekstuele aanpassingen doorvoerden na de voorpublicatie. Ook al week de NVT-uitgave slechts in zeer geringe details⁷²¹ af van de uiteindelijke Nederlandse publicatie in 1955, toch kan

⁷¹⁹ Zie o.m. Baer, Brian James. *op. cit.*, p. 336. Baer koppelt deze hoedanigheid van de vertaler als eerste, ideale lezer aan diens functie als mediërende instantie en re-writer van de tekst wiens interpretatie van de brontekst bepalend is voor de doeltaallezers. Zie ook Yannakopoulou, Vasso. 'The Influence of the *Habitus* on Translation Style: Some Methodological Considerations Based on the Case of Yorgos Himonas' Rendering of *Hamlet* into Greek'. In: Vorderobermeier, Gisella M. (red.). *Remapping Habitus in Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 2014. p. 166-170; Johnson, David. 'Professing Translation: The acts-in-between'. *Target* 25.3 (2013): p. 365-384.

⁷²⁰ In een brief aan A. Lejard vermeldde Buysse op 21 januari 1955 al dat ze een gedeeltelijke eerste versie van de vertaling van *La Fiancée* aan hem had bezorgd.

⁷²¹ Eén van die zeer geringe en bijna verwaarloosbare afwijkende details tussen de NVT-uitgave en de vroegste boekuitgave (en de latere heruitgaven) is te vinden in een toneelaanwijzing. In de NVT-uitgave staat op p. 605 bij een uitspraak van Hilda '[Even verlegen weer]' als toneelaanwijzing. In Buysse's vertaling staat er in navolging

deze minder definitieve tekststatus een impact hebben gehad op het eigenlijke vertaalproces, waarbij al dan niet in onderling overleg tussen vertaler, auteur, uitgever en zelfs de eerste Franse regisseur van *La Fiancée du matin* opvallende weglatingen in de vertaling plaatsvonden. Zoals we hierboven aan de hand van de Parijse opvoeringsgeschiedenis en het beschikbare epitekstuele materiaal beargumenteerden, is het onwaarschijnlijk dat deze weglatingen louter het werk van de vertaalster waren. Het lijkt aannemelijk dat zowel Buysse's 'stem' als die van Claus als originele auteur minder doorslaggevend waren bij de eerste vertaling aangezien het toen ging om een beginnende vertaalster en een jonge en onbekende schrijver die zijn eerste stappen als volwaardig toneelauteur waagde. Tegen die achtergrond is het dan ook waarschijnlijk dat zowel de bekende Parijse regisseur als mogelijk ook de Parijse uitgever er niet voor terugdeinsden zonder veel scrupules commentaar te leveren op de vertaalde tekst of het zoals we zagen zelfs waagden er (ingrijpend) aan te sleutelen.

Toen Van Crugten *Een bruid in de morgen* begon te vertalen was de brontekst daarentegen een toneeltekst van een alom geprezen literair zwaargewicht binnen de Nederlandse én Europese literatuur met een intussen erg uitgebreid toneelpalmares. Van Crugten wijdt in het voorwoord van het eerste volume van de *Théâtre Complet*-reeks zelfs expliciet een onderdeel aan 'Hugo Claus et le théâtre'. Bovendien moet Van Crugtens vertaling zoals gezegd ook in de nasleep van de uitzonderlijk succesvolle receptie van *Le Chagrin des Belges* (1985) worden geplaatst, die niet alleen Claus voorgoed op de (Franse) literaire landkaart had gezet, maar ook Van Crugten tot de nieuwe 'vaste' en veelgeprezen⁷²² Clausvertaler had gebombardeerd.

Op het moment dat Van Crugten Buysse's vertaling met andere woorden aan een grondige revisie onderwierp, kaderde het stuk in een veel breder toneeloeuvre waarmee de vertaler in kwestie trouwens al aanzienlijke vertaalervaring had; in 1987 vertaalde Van Crugten al *Het haar van de hond* (*Mort de Chien*), voor een concrete opvoering in het Brusselse Théâtre Nationale in de regie van Robert Cordier.⁷²³ Begin jaren negentig vertaalde hij vervolgens nog een hele reeks Clausstukken in het kader van de *Théâtre Complet*-uitgaven die tussen 1990 en 1997 bij L'Âge d'Homme in Lausanne verschenen. Daarnaast had Alain van Crugten toen hij Claus begon te vertalen al een uitgebreide

van deze vroegere brontekstverie '[de nouveau intimidée]' (F, p. 75). In alle latere tekstuutgaven in het Nederlands, ook in de boekuitgave uit 1955 staat echter gewoon '[verlegen]' te lezen.

⁷²² In 1986 werd bijvoorbeeld door de Franse steden Nantes en Saint-Nazaire de toen pas gecreëerde Prix Laure-Bataillon – « Prix de la meilleure œuvre de fiction traduite en français dans l'année » – aan de auteur en vertaler van *Le Chagrin des Belges* toegekend.

⁷²³ Het was aanvankelijk de bedoeling dat het stuk vervolgens in de *Théâtre Complet*-reeks zou verschijnen, maar het werd uiteindelijk pas in 2009 uitgegeven bij de Belgische uitgeverij Hayez & Lansman, naar aanleiding van de opvoeringen ervan in de regie van Philippe Sireuil in 2009 in 'Le Rideau de Bruxelles'.

ervaring met het vertalen van complex en veelstemmig toneelwerk. Geschoold in zowel de germanistiek als in de slavistiek, verzorgde hij tussen 1969 en 1976 de vertalingen uit het Pools van het verzameld toneelwerk van Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939), die hij eveneens uitgaf in een *Théâtre Complet*-reeks bij L'Âge d'Homme en deed meteen erna hetzelfde voor het verzameld toneelwerk van de Poolse schrijver Marian Pankowski (1919-2011). Alain van Crugten had met andere woorden reeds een langdurige professionele relatie opgebouwd met zowel het theatergenre, als met het 'verzameld werk-formaat', als met de uitgeverij in kwestie. Hij kende de directeur van L'Âge d'Homme, Vladimir Dimitrijevic, bovendien al vanaf de beginjaren van diens in 1966 opgerichte uitgeverij.⁷²⁴ Zowel zijn opleiding als zijn professioneel netwerk speelden met andere woorden een belangrijke rol in de totstandkoming van de *Bruid in de morgen*-hervertaling.

Bovendien liet Van Crugten zichzelf ook niet onbetuigd als toneelschrijver en verschenen er van hem tot nu toe een tiental toneelstukken en -bewerkingen die hij soms zelf regisseerde. Zijn autoriteit als Clausvertaler én als toneelvertaler met voeling voor het medium van het toneel was op het moment dat hij de hervertaling-revisie van *Een bruid* begin jaren negentig verzorgde dus aanzienlijk groter dan die van Maddy Buyse in 1955-1956. Voor Buyse was *La Fiancée* zoals gezegd haar eerste uitgegeven toneelvertaling van Claus' werk, en ook een van haar eerste toneelvertalingen ooit. Ze kon met andere woorden niet terugvallen op dezelfde persoonlijke geschiedenis met het medium van de theatertekst als Van Crugten, noch had ze veel ervaring met het spreektaalig register eigen aan toneeltaal. Daarenboven was haar pad als vertaalster van een Clausstuk niet geëffend door vele voorgangers op wier verdiensten ze kon verder bouwen of van wier fouten ze kon leren.

Net zoals bij Fasquelle de uitgave van Claus' theatertekst werd voorafgegaan door de publicatie van enkele andere werken⁷²⁵, had trouwens ook L'Âge d'Homme de jaren voor het verschijnen van het eerste boekdeel van de *Théâtre Complet*-reeks reeds enkele werken van Claus uitgegeven. In tegenstelling tot Fasquelle was een van de bij L'Âge d'Homme uitgegeven werken een poëziebundel. In 1988 verscheen met name *Traces. Choix de poèmes 1948-1985*, vertaald door Maddy Buyse en Marnix Vincent.⁷²⁶ Later dat jaar kwam ook de romanvertaling *Une douce destruction* uit, vertaald door Marnix Vincent en het jaar erop *L'Espadon*, vertaald door Alain van Crugten. Voor zijn vertaling van *De zwaardvis* kon Van Crugten rekenen op subsidiesteun van de Stichting voor

⁷²⁴ Interview met Alain van Crugten, afgenomen door Elies Smeyers op 8 mei 2017.

⁷²⁵ De romans *La Chasse aux canards* (1953) en *Jours de canicule* (1954).

⁷²⁶ Vertaling van een selectie gedichten uit *Gedichten* (1965), *Gedichten 1969-1978* (1979), *Almanak* (1982) en *Alibi* (1985).

Vertalingen.⁷²⁷ Dergelijke institutionele financiële steun wordt eveneens expliciet vermeld in het derde boek van Van Crugten *Théâtre Complet*-reeks: 'Ouvrage publié avec le concours de la Communauté flamande de Belgique'. Ondanks het feit dat het enkel in het derde deel werd vermeld, werden alle boekdelen van de reeks dankzij Vlaamse subsidies uitgegeven.⁷²⁸ Dit zorgde voor een geringer financieel risico voor de uitgeverij, wat ongetwijfeld ook bijdroeg tot de grotere bewegingsvrijheid van Van Crugten die bovendien in de hoedanigheid van *directeur de collection* zelf bestaande vertalingen selecteerde of aanpaste en onvertaalde werken eigenhandig vertaalde zonder inmenging van buitenaf – behalve dan de toestemming van Claus, die verder echter niet zou hebben ingegrepen in het eigenlijke vertaalproces.⁷²⁹ Zowel tegenover de uitgever als tegenover de auteur lijkt Van Crugten dus weinig verantwoording te hebben moeten afleggen. Aangezien Claus bij het uitkomen van de *Théâtre Complet*-reeks intussen een literaire 'reus' was met een veel onaantastbaardere status dan in Buysse's tijd, volgde hij de verschijningsvorm van zijn vertalingen doorgaans met minder (vooral tekstgerichte) controledrang op – net omdat hij geen beginnend auteur meer was die op de drempel van de internationale doorbraak stond. Dat Van Crugten zich daarnaast zoals gezegd zowel als Clausvertaler alsook als toneelvertaler en -schrijver had bewezen kan eveneens hebben bijgedragen tot Claus' schijnbaar grotere vertrouwen in zijn vertaalwerk.

Niettemin hechtte Van Crugten belang aan Claus' autoriteit als auteur. De *Théâtre Complet*-reeks omvatte met name ook enkele bestaande vertalingen van andere vertalers dan Van Crugten zelf en in het geval er meerdere vertalingen bestonden, blijkt de voorkeur van de auteur voor een bepaalde vertaling de doorslag te hebben gegeven. Zo zou Claus volgens Van Crugten Marnix Vincents vertaling van *Vendredi* bijvoorbeeld verkozen hebben boven de eerste vertaling van Jean Sigrid. Ook voor de revisie van de vroegste *Fiancée du matin*-vertaling had Van Crugten naar eigen zeggen groen licht gekregen van Claus zelf.⁷³⁰ In zekere zin zijn meerdere vertalingen in Van Crugten's reeks dus in zekere zin 'geautoriseerd'. Ook al was Claus niet nauw betrokken bij het opzetten van de reeks, noch met het eigenlijke vertaalproces en heeft hij zeker niet elke vertaling die erin verscheen systematisch geautoriseerd, toch blijken zijn mening en voorkeuren al bij al met meer zorg te zijn nagegaan en gerespecteerd bij de *Théâtre*

⁷²⁷ Zoals staat aangegeven in de 'vertalingendatabase', *Nederlands Letterenfonds*, online. <https://letterenfonds.secure.force.com/vertalingendatabase/> (Laatst geraadpleegd 8 oktober 2019).

⁷²⁸ Interview met Alain van Crugten, afgenomen door Elies Smeyers op 8 mei 2017. Ook de vertalingendatabase.nl geeft aan dat de verschillende boekdelen van de *Théâtre Complet*-reeks zijn uitgegeven met subsidie van het Ministerie van de Vlaamse gemeenschap.

⁷²⁹ Interview met Alain van Crugten, afgenomen door Elies Smeyers op 8 mei 2017.

⁷³⁰ *Ibid.*

Complet-reeks dan bij de vroegere vertaling van *Een bruid in de morgen*, waar hij nochtans actiever bij het bemiddelings- en vertaalproces betrokken was. Bij zijn eerste publicaties bij Fasquelle tussen 1953 en 1957 wordt uit de bewaarde briefwisseling meermaals duidelijk dat de uitgever steeds het laatste woord had over de (para)tekst, ook wanneer de auteur – die toen doorgaans het vertaalproces dus nog veel aandachtiger opvolgde – niet dezelfde mening was toegedaan en daar expliciet voor was uitgekomen. Zowel de afgenomen directe betrokkenheid van de auteur – die niet langer zijn doorbraak moest helpen forceren en wiens wensen vanzelfsprekender werden opgevolgd – als de veranderde houding van buitenlandse uitgevers en bemiddelaars illustreren treffend de veranderde positie van de auteur binnen het internationale literaire (poly)systeem en de impact ervan op de vertaalstrategieën.

Niettemin viel het oorspronkelijke plan om in ‘een kleine vier jaar Claus’ toneelwerk uit [te] geven’⁷³¹ in duigen: de volumes deden er een stuk langer over om gepubliceerd te geraken – ze verschenen met name tussen 1990 en 1997 – en uiteindelijk zouden er slechts vier in plaats van de aangekondigde zeven volumes verschijnen en dus slechts zestien in plaats van een dertigtal stukken. Bovendien getuigen de uitgegeven boekdelen ook van een zekere slordigheid in de typografie en de perittekst, wat doet vermoeden dat de uitgever niet veel aandacht besteedde aan een zorgvuldige redactie, mogelijk mede als gevolg van de subsidiëring waardoor de uitgeverij financieel gezien hoe dan ook weinig op het spel zette. In het vierde en laatste uitgegeven boekdeel wordt – vermoedelijk vanuit een zekere voorzichtigheid om niet meer op de feiten vooruit te lopen – bovendien niet meer naar de op stapel zijnde ‘tomes’ V, VI en VII verwezen, terwijl dat in de vroegere boekdelen wel nog het geval was. De vroegtijdige stopzetting van het project had volgens de getuigenis van Van Crugten alles te maken met uiteenlopende externe, institutionele en toevallige omstandigheden. De Zwitserse uitgeverij zou de uitgereikte subsidie voor de volgende boekdelen plots ontoereikend hebben gevonden – mogelijk als gevolg van een veranderd subsidiebeleid dat met de oprichting van het Vlaams Fonds voor de Letteren (30 maart 1999) het licht zag. Volgens Van Crugten zou na het onverwachte overlijden van Dimitrijevic in 2011 een medewerker van L’Âge d’Homme opnieuw het idee hebben opgevat om de reeks eindelijk verder te zetten, maar gooiden op dat moment herstructureringsplannen en onderlinge disputen tussen de ‘oude garde’ en de nieuwe directie van de uitgeverij roet in het eten. Zelfs het werk van een ondertussen gevestigd en (internationaal) veelgeprezen auteur als Claus blijkt met andere woorden geen vanzelfsprekende verspreiding te kennen in een vreemd taalgebied en het totstandkomingsproces van de

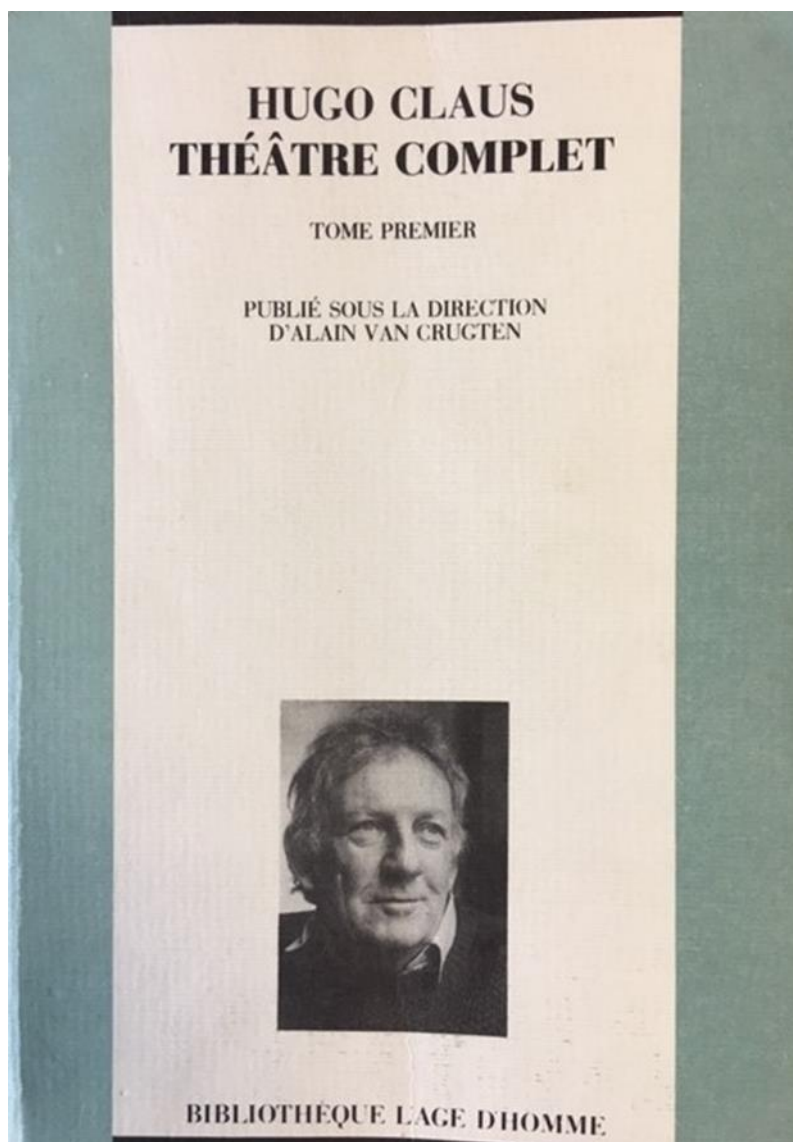
⁷³¹ Vanacker, Hans. ‘Hugo Claus’ toneel in Franse vertaling’. *Ons Erfdeel* 34 (1991): p. 785.

vertalingen blijkt door de meest banale, praktische en toevallige factoren beïnvloed en ondermijnd te kunnen worden.

Nochtans werd de meest directe vorm van paratekst, namelijk de cover, ingezet om Claus' status als kwaliteitsvol literator te onderstrepen. De sober uitgegeven boekdelen van Van Crugtens reeks waarbij geen enkele andere afbeelding dan een zwart-wit foto van Claus op de verder minimalistisch vormgegeven, niet-glossy, papieren voorflap prijkt, kunnen in paratekstueel opzicht met name doen denken aan prestigieuze Franse collecties zoals de 'collection blanche' van Gallimard, en schrijven zich zodoende in binnen een Franse traditie van kwaliteitsliteratuur die meteen herkenbaar is voor de Franse lezer:

In French publishing tradition, the cover both defines and announces the content. [...] The Collection Blanche established in 1911 by Gallimard, under the auspices of the *Nouvelle Revue française*, is one of the most famous examples of this phenomenon. Its sober and distinctive off-white cover, which represents a refusal of decorative distractions, immediately signals to the French reader that the contents have been judged to be of great literary merit. Importantly, the statistics show that this lack of decorative variety has in no way been a handicap to the marketing of such works. On the contrary, there is every reason to think that the restrained nature of the cover has in fact been instrumental in their success [...]⁷³²

⁷³² Fornasiero, Jean & John West-Sooby. 'Covering Up: Translating the Art of Australian Crime Fiction into French'. In: Rolls Alistair & Marie-Laure Vuaille-Barcan (red.). *Masking Strategies: Unwrapping the French Paratext*. Bern: Peter Lang, 2011. p. 124.



Figuur 23 Voorflap van het eerste volume van de *Théâtre Complet*-reeks. De overige drie volumes hebben een bijna identieke lay-out, met telkens een andere zwart-wit foto.

Deze vormelijke gelijkenissen kunnen eveneens in verband gebracht worden met het idee van institutioneel isomorfisme dat we eerder met betrekking tot de fondsen en het uitgeefbeleid van enkele uitgeverijen bespraken. Ook de Fasquelle-uitgave van *La Fiancée du matin* uit 1956 werd trouwens zeer sober gehouden en paste met haar gele kaftje in de theatercollectie van de uitgeverij. Zoals we eerder zagen, beschouwt Genette dergelijke paratekstuele soberheid als ‘un signe extérieur de noblesse’,⁷³³ wat duidelijk te linken valt aan bovenstaand citaat van Fornasiero en West-Sooby. Zoals we beargumenteerden, past ook deze ‘noblesse’ die de nadruk legt op symbolisch kapitaal en ‘great literary

⁷³³ Genette, Gérard. *op. cit.*, p. 31.

merit' of 'grandeur artistique' binnen de vaak paradoxale waardenlogica van de literaire cultuur en haar marketingmechanismen. Meer nog, louter symbolisch kapitaal blijkt als voorwaarde in het sterk hiërarchische internationale literaire systeem dus onvoldoende: naast sociaal kapitaal (met name de juiste mensen kennen), blijft duidelijk ook economisch kapitaal (in dit geval overheidssteun en bijgevolg minder financieel risico voor de buitenlandse uitgever)⁷³⁴ van cruciaal belang. Zoals het voorbeeld van de *Théâtre Complet*-reeks aangeeft, is het evenwicht tussen deze schijnbare tegenpolen vaak erg fragiel en kan de balans al snel van 'succes' naar 'mislukking' overslaan.

Ondanks haar banden in diplomatieke kringen en het feit dat Buysse op die manier meermaals de publicatiegeschiedenis van bepaalde Nederlandstalige werken wist te bevorderen,⁷³⁵ zijn er omtrent haar vertaling van *La Fiancée du matin* geen subsidiedossiers teruggevonden met betrekking tot de boekpublicatie, noch enige verwijzingen daarnaar in briefwisselingen met de uitgeverij. Enkel in een brief van Buysse aan Pitoëff van vierentwintig juni 1955⁷³⁶ is er sprake van 'une subvention belge' die echter tot de financiering van de opvoering moest bijdragen en niets met de boekpublicatie te maken had. Later wordt nergens meer naar die vaag omschreven 'subvention' verwezen. Dat er in het geval van Buysse's vertaling dus blijkbaar geen sprake was van institutionele steun met betrekking tot de boekpublicatie, zet het engagement dat Fasquelle als uitgever aanging des te meer in de verf, alsook Buysse's rol als onafhankelijke interlinguale en interculturele bemiddelaarster.

Van Crugten's sterkere positionering en autoriteit komen ook in de directe peritext van de hervertaling van *La Fiancée du matin* discursief tot uiting, wat meteen de indruk geeft van een gezaghebbend ethos. Al op de voorflap van het 'tome premier' van de *Théâtre Complet*-reeks waarin de heruitgave verscheen, wordt meteen aangekondigd: 'publié sous la direction d'Alain van Crugten'⁷³⁷ – wat nog tweemaal wordt herhaald alvorens de lezer tot de eigenlijke toneeltekst is doorgebladerd –, waarbij ook Hugo Claus' naam groot en vetgedrukt bovenaan de voorflap prijkt evenals een toen redelijk recente zwart-wit foto van de auteur. Na de aankondiging van de volgende zes delen

⁷³⁴ Op hoge verkoopcijfers zal l'Âge d'Homme bij de uitgave van een verzameld toneelwerk waarschijnlijk sowieso niet hebben zitten wachten. Bovendien was er steeds een zekere afzet verzekerd door de aankoop van een bepaald aantal exemplaren door onder meer de subsidiërende instanties en zal de oplage vanwege het genre, net als bij poëzie, niet erg hoog zijn geweest. Exacte oplage- en verkoopcijfers werden echter niet vrijgegeven.

⁷³⁵ Zie De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 543; Interview met Jacques De Decker, afgenomen door Elies Smeyers op 23 november 2017.

⁷³⁶ Brief aanwezig in de collectie van Antiquariaat De Slegte.

⁷³⁷ Alvstad, Cecilia. 'The Translation Pact'. *op. cit.*, p. 276 wijst erop dat '[t]he foregrounding of the translator on the cover [...] is also common for retranslations'.

van de reeks volgt een voorwoord⁷³⁸ waarin Claus' loopbaan en grootste verdiensten worden uiteengezet. Ook dat wordt opnieuw ondertekend door de *directeur de collection* en tevens vertaler van het merendeel van de stukken, Alain van Crugten. Beginnend bij Claus' geboorte in Brugge geeft Van Crugten in vogelvlucht een overzicht van het leven en de werken van de auteur; enkele (vertaalde) quotes van Claus over zijn geboortestreek en -land schetsen hem meteen als een 'enfant terrible'⁷³⁹ – een terugkerend beeld dat zeker na *Le Chagrin des Belges* sterk in de Franse pers leefde, maar ook voordien al lang aan Claus' imago kleefde. Claus was er ook in de Franstalige pers nooit voor teruggeschrokken zijn land en streek van herkomst met gevatte ironie en onomfloerste kritiek te beschrijven. De vaste opsomming van de verschillende 'odd jobs' die Claus tijdens zijn jonge jaren uitoefende – met inbegrip van een seizoen in de Noord-Franse suikerindustrie – wordt niet overgeslagen in het voorwoord, noch worden de verwijzingen naar de Krynpijs, de imaginaire 'Bonjour Jeunesse'-prijs, de Lugné-Poë prijs en meerdere recentere prijzen uit zijn eigen taalgebied vergeten. Daarnaast wijst Van Crugten op wat hij Claus' artistieke 'versatility' noemt, 'non pas inconstance, mais polyvalence, souplesse, capacité incomparable de s'adapter à tous les genres et techniques'. Hij vermeldt daarbij Claus' activiteiten als dichter, toneelauteur, romancier, regisseur, scenarist, schilder etc. De gemeenplaatsen die al in de vroegste Parijse persaankondigingen voorkwamen, worden met andere woorden ook in de jaren negentig nog vlijtig gerecupereerd, aangevuld en aangedikt, waarbij Claus' biografie en zijn posture van iconoclast, kosmopoliet, duizendkunstenaar en paradoxaal genoeg tegelijkertijd karakteristiek 'Vlaamse' auteur als het ware versteend zijn tot een vaste formule.

Zoals dat eveneens al vanaf het begin van Claus' carrière het geval was (denk aan de brochure van Le Théâtre des Galeries), en nog meer na *Le Chagrin des Belges* in bijna alle Franstalige voorwoorden, aankondigingen en inleidende presentaties in interviews, wordt Claus in Van Crugtens voorwoord tevens als een groot en spraakmakend auteur voorgesteld, zelfs als 'l'incontestable chef de file de la littérature de langue néerlandaise'.⁷⁴⁰ Het voortdurend expliciteren van deze onbetwiste grootsheid en lovenswaardigheid van de Vlaamse auteur, is echter tegelijkertijd indicatief voor de

⁷³⁸ Ook het tweede deel van de reeks bevat een voorwoord. Deze keer van de hand van een van de grote kenners van Claus' toneel, Jacques De Decker. De volgende twee volumes hebben niet langer een voorwoord.

⁷³⁹ Ook bijvoorbeeld in de 1987-heruitgave (en in de tekstueel identieke 2003-heruitgave) van *La Chasse aux canards* bij Grasset, opent het anonieme voorwoord met de woorden: 'Hugo Claus, longtemps considéré comme l'« enfant terrible » des lettres flamandes, aujourd'hui reconnu comme l'écrivain dominant de la littérature néerlandaise, [...]'.
⁷⁴⁰ Van Crugten, Alain. 'Hugo Claus' (Voorwoord). In: Claus, Hugo. *Théâtre Complet*. Vol 1. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1990. p. 9.

relativiteit van die bekendheid die duidelijk niet 'voor zich spreekt'. In meerdere gevallen van vooral Franse (en niet Belgisch-Franse) recensies of besprekingen wordt de vaststelling van Claus' grootschrijverschap dan ook aangevuld met de randbemerking dat het zonde is en bovendien onbegrijpelijk dat hij niet meer wijdverbreide bekendheid in Frankrijk geniet en dat daar dringend verandering in zou moeten komen. In een radio-uitzending die op zes december 1985 op *France Culture*⁷⁴¹ verscheen naar aanleiding van nieuwe Franse opvoeringen van *La Fiancée du matin* door de Compagnie des Quatre Chemins besluit de radiopresentator bijvoorbeeld, zich beroepend op de autoriteit van Nicole Zand – een (toen) bekende critica van *Le Monde* – dat Claus 'n'a pas [en France] la place qu'il mérite'. Ook bij Claus' optreden op de Franse televisie in de literaire talkshow *Apostrophes* op dertien december 1985 wordt op dit gebrek aan grootschalige erkenning ingegaan en wordt dat expliciet geweten aan het feit dat Claus in een kleine en relatief onbekende taal schreef.

Van Crugten verwijst in zijn voorwoord bij het eerste deel van de *Théâtre Complet*-reeks natuurlijk ook naar het door hem vertaalde *Chagrin des Belges* (1985) dat 'la position marquante qu'avait prise Hugo Claus dans la littérature internationale' verstevigde. *Le Chagrin des Belges* beschrijft hij als een deels autobiografische roman 'avec toutes les déformations artistiques qui en font un chef-d'oeuvre du roman contemporain', en zet daarbij niet louter Claus' verdiensten als romancier in de verf, maar onderstreept impliciet eveneens de rol en autoriteit van zijn eigen positie als vertaler, dankzij wiens werk de Franstalige lezer van dit meesterwerk kan meegenieten.

Van Crugtens autoriteit komt dus naar boven door de herhaaldelijke verwijzingen naar zijn hoedanigheid van *directeur de collection* van de *Théâtre Complet*-reeks en door zijn kennis over de auteur en zijn ervaring met diens werk die hij tentoonspreidt in het voorwoord. Op die manier wint ook zijn vertaling van *Een bruid zélf* – waarvan hij zich naast Maddy Buysse als co-vertaler voorstelt – aan autoriteit. Zoals Genette in *Seuils* aangaf, heeft de paratekst inderdaad een directe sturende impact op de lezing van de tekst. Philippe Lejeune citerend noemt Genette de paratekst de 'frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture'.⁷⁴² Zoals reeds aangehaald kan volgens Cecilia Alvstad een openlijke manifestatie van de vertalende stem, zoals bijvoorbeeld in een voorwoord, het 'Translation Pact' tussen lezer en vertaler dan ook versterken als de vertaler met kennis van zaken over de vertaalde auteur en diens werk spreekt, aangezien het voor de lezer dan aannemelijker wordt dat de vertaler over de noodzakelijke kennis en kwaliteiten beschikt om de tekst 'getrouw' over te kunnen brengen:

⁷⁴¹ Inathèque, PHD98034158.

⁷⁴² Genette, Gérard. *op. cit.* p. 8.

This foregrounding of the translator builds authority, which may in turn be a way of suggesting to the reader that the book was translated by a highly qualified translator who did not interfere with the text, or who did interfere but in an admirable way.⁷⁴³

Op de voorpagina van Van Crugten's reviserende hervertaling wordt bovendien expliciet vermeld: 'pièce en 4 actes, adaptée du néerlandais par Maddy Buysse et Alain van Crugten'. Door Buysse's naam mee te noemen als co-adaptatrice van de bewerking uit het Nederlands, maakt de latere uitgave het onrecht van de Parijse uitgave en eerste vertaling, en vooral de Pitoëff-opvoeringen deels goed. Buysse werd, zoals we zagen, in de eerste Franse uitgave met name enkel genoemd als 'adaptatrice' – zonder enige vermelding van de brontaal –, terwijl ze als 'traductrice du néerlandais' wilde vermeld worden om het onrecht van de volledige verzwijging van haar naam en dus van haar essentiële bijdrage tot de Parijse opvoeringen enigszins recht te zetten (zie supra).

Bovendien is er in de uitgave van *La Fiancée* bij Fasquelle uit 1956 geen voorwoord besteed aan de auteur (en diens werk), noch een foto of zelfs maar een korte beschrijving over hem opgenomen. In de paratekst van de vroegste uitgave gaat de aandacht zoals gezegd – parallel met de theaterbrochure van de Parijse première – voornamelijk uit naar Pitoëff en diens opvoering door expliciet te verwijzen naar de première in het Théâtre de l'Œuvre en naar de vertolkende acteurs in kwestie (zie supra), terwijl de vertaler en auteur zo goed als volledig naar de achtergrond verdwijnen. In de *Théâtre Complet*-uitgave werd de hervertaling daarentegen niet aan een welbepaalde opvoering gekoppeld, wat de vertaling als tekst en mogelijk zelfs de vertaler als tekstbezorger een autonoom karakter verleent.

In tegenstelling tot het sterk francocentrische uitgeversbeleid van Fasquelle – wat zich zoals reeds besproken weerspiegelde in de Parijse promotie en receptie van de Clausvertalingen – profileert de in 1966 in Lausanne opgerichte uitgeverij L'Âge d'Homme zich in haar publicatiebeleid expliciet als een uitgevershuis met 'un regard sur le monde' – waarbij ze uitdrukkelijk vermeldt aandacht te besteden aan 'les domaines [slave,] anglo-saxon, germanique, italien, belge, espagnol, yiddish, etc.'⁷⁴⁴ en de nadruk legt op waarden als 'l'ouverture, l'innovation et l'anticonformisme'. Dit valt te rijmen met de manier waarop de paratekst van de *Théâtre Complet*-reeks meer aandacht besteed aan de bronauteur en -cultuur. Deze zelfprofilering past bij de Zwitserse uitgeverij die, ondanks haar vooraanstaande positie binnen de francophone uitgeverijwereld, toch ietwat gedecentraliseerd is, en laat toe een mogelijk gebrek om te buigen tot een deugd

⁷⁴³ Zie Alvstad, Cecilia. 'The Translation Pact'. *op. cit.*, p. 277.

⁷⁴⁴ 'La Maison'. *L'Âge d'Homme*, online. <https://www.lagedhomme.com/laMaison/> (Laatst geraadpleegd op 30 juli 2018).

en handelsmerk. L'Âge d'Homme heeft inderdaad een breed fonds vertaalde auteurs – vooral uit de Slavische wereld – en pakt daar graag mee uit. Dit contrasteert sterk met het uitgeversbeleid van les Éditions Fasquelle in de jaren '50 en vertaalt zich dus op een redelijk directe manier naar de sterk verschillende paratekstuele omkadering.

Metareflecties bij het tekstuele vertaalproces: het verband tussen vertaalstrategieën en de visie op het vertalerschap

Het nogal francocentrische, doelcultuurgerichte beleid van Fasquelle blijkt ook uit het feit dat de uitgeverij doorgaans het laatste woord had en een grote autoriteit uitoefende inzake concrete vertaalkwesties. In meerdere brieven van Buysse aan uitgeverij Fasquelle heeft ze het expliciet over vertaalstrategieën en -keuzes waaruit naar boven komt dat ze bij haar verschillende Clausvertalingen als 'initiële norm' de conventies van de doeltaal duidelijk voor ogen had – wat dus niet hoeft te verbazen als we de context in acht nemen. Als beginnend vertaalster van Belgische afkomst, moest ze zich niet alleen nog bewijzen bij een belangrijke Parijse uitgeverij, maar vertegenwoordigde ze bovendien een jonge auteur uit een weinig bekende literatuur. In de jaren vijftig was er nog maar weinig hedendaagse Nederlandse literatuur in het Frans uitgegeven en bestond er bijgevolg noch van Claus noch van de bredere Nederlandstalige of Vlaamse contemporaine literatuur een duidelijk beeld of verwachtingspatroon in de Franse doelcultuur,⁷⁴⁵ waardoor een meer doelcultuurgerichte vertaalstrategie een veilige en dus om meerdere redenen voor de hand liggende keuze was. Opnieuw zijn zowel de bredere historische en socio-culturele context als de individuele positie van de vertaler hier dus duidelijk bepalend voor de concrete vertaalstrategieën.

Deze aandacht voor de normen en verwachtingen van de Franse, dominante doelcultuur stond echter niet in de weg dat Buysse zich tegelijkertijd ook zeer bewust was van haar verantwoordelijkheid ten opzichte van de auteur en de brontekst. Zo schrijft ze naar aanleiding van haar vertaling van *De hondsdagen* op twee april 1954 het volgende aan Jean-Claude Fasquelle:

Voici enfin la traduction promise qui m'a donné infiniment plus de mal que je ne pensais. La langue de Hugo Claus n'est vraiment pas facile à traduire ; je me suis efforcée de la rendre accessible à un esprit latin, sans changer le tour elliptique du style.

⁷⁴⁵ Zie o.m. Andringa, Kim. *op. cit.*

Deze passage is illustratief voor Buysse's dubbele positie; als vertaalster bevindt ze zich 'tussen twee stoelen, tussen twee vuren'.⁷⁴⁶ Of zoals Spiessens het vanuit de vertaalethiek beschrijft:

Not only is there no guarantee that the final decision is just and ethical, now and in the future, but the translator has no absolute control over his own decision, which is always, in a way, the decision of the Other.⁷⁴⁷

Ook al wordt met 'the Other' in dit citaat in de eerste plaats naar de auteursstem en de broncultuur verwezen, vanuit de doelcultuur zijn er eveneens 'andere' instanties en conventies die het vertaalproces beïnvloeden en die niet noodzakelijk vanuit de vertaler zelf voortkomen, maar waarmee die wel rekening moet houden.

Aan de éne kant toonde Buysse zich maar al te bewust van wat de Franse 'esprit latin' verwachtte in een literaire roman en het is voornamelijk deze aandacht voor de wensen van het doelpubliek die doorgaans ook voor uitgevers doorweegt. Buysse liet de Franse uitgever dan ook meer dan eens weten zijn autoriteit met betrekking tot het vertaalproces te accepteren en zijn inbreng te appreciëren, als ze – eveneens naar aanleiding van de Franse vertaling van *De hondsdagen* – bijvoorbeeld schrijft aan André Lejard:

Bien entendu, je suis prête à retravailler les passages qui ne vous conviendraient pas. Comme vous me le disiez, nous avons tout le temps, mais je m'aperçois qu'avec le style extrêmement compliqué de Claus, j'ai intérêt à laisser reposer ma traduction quelques semaines avant de la corriger et de la copier.⁷⁴⁸

Of als ze uitdrukkelijk de hulp van de uitgever (en dus niet van de auteur) inroept bij een concreet vertaalprobleem:

La phrase ne me satisfait pas plus que celle de la page 90 mais je suis fort embarrassée et je vous prie de venir à mon aide si vous le voulez bien.⁷⁴⁹

Het is hier natuurlijk ook van belang om niet te vergeten dat de Franse vertaling van *De hondsdagen* Buysse's eerste officiële vertaalopdracht was, en dat ze daarom misschien nog wat onzeker was over haar vertaalkeuzes.

⁷⁴⁶ Zie Grave, Jaap & Lut Missinne (red.). *op. cit.*

⁷⁴⁷ Spiessens, Anneleen. 'Translation as argumentation'. *op. cit.*, p. 4.

⁷⁴⁸ Brief van 17 februari 1953, Buysse aan Fasquelle.

⁷⁴⁹ Brief van 8 oktober 1954, Buysse aan Lejard, nog steeds n.a.v. *De hondsdagen*. In deze handgeschreven brief geeft Buysse uitleg bij enkele micro-tekstuele bedenkingen die Lejard vier dagen eerder in een brief aan de vertaalster formuleerde. In deze specifieke instantie vraagt Buysse dus expliciet Lejard's hulp om tot een vertaaloplossing te komen.

Daarnaast speelde ze tegenover Claus ook meer dan eens voor 'advocaat van de duivel' wanneer ze in opdracht van de uitgeverij zaken moest meedelen of aanbrengen bij de auteur, ook als ze er zelf niet volledig achter stond maar er vanuit leek te gaan dat de uitgeverij voet bij stuk zou houden en dat toegeven de kortste weg van het minste kwaad was. Onder meer bij de door Claus verworpen titelkeuze van *L'Homme aux mains vides* voor *De koele minnaar* of bij het behouden van de 'bandes publicitaires' (zie supra), moest Buysse dit in naam van de uitgeverij aan de auteur overbrengen. Wilde Buysse met andere woorden haar vertaling bij een Parijse uitgever ondergebracht krijgen – wat niet enkel de auteur maar ook haarzelf economisch en mogelijk ook symbolisch kapitaal verschaft –, moest ze met deze broncultuur-georiënteerde normen rekening houden.

Maar aan de andere kant moest ze dus ook verantwoording afleggen aan de brontekst en de auteur, die zich kennelijk meer dan eens tot op zekere hoogte in het vertaalproces mengde. Zoals we al zagen, schreef Buysse Fasquelle naar aanleiding van *La Fiancée du matin* dat Claus de laatste manuscriptversie had herzien. Maar ook bijvoorbeeld een tijdje later, op drie juli 1956, deze keer naar aanleiding van *L'Homme aux mains vides*, schrijft Buysse aan André Lejard:

Avant de partir pour trois jours en Hollande, je me suis hâtée d'achever de recopier la traduction des trois chapitres du dernier roman de Hugo Claus que vous m'aviez demandés. Hugo a demandé à voir mon texte et, si celui-ci est plus elliptique peut-être que dans *Jours de Canicule*, peut-être aussi un peu plus haché, c'est parce que l'auteur y tient absolument. *La Grande Salle* de Jacoba van Velde, que j'ai traduit pour les *Lettres Nouvelles* était beaucoup plus elliptique encore et a eu, cependant, d'excellentes critiques. Il me semble que cela préserve un caractère étranger, qui n'a rien d'inattendu dans une traduction, mais que le texte reste compréhensible. J'espère que vous serez de cet avis, car tout ce que j'ai fait pour l'assouplir un peu, le rendre plus français, s'est heurté à l'opposition de l'auteur.

Uit deze brief spreekt als het ware een 'ethos van de "trouwe" vertaler'. Buysse toonde met name dat ze zich bewust was van de Franse norm, maar dat ze tegelijkertijd ook aanvoelde wat eigen is aan de brontekst en bij uitbreiding de bronliteratuur en dat ze ook dat aspect niet wilde verwaarlozen door volledige assimilatie met doelcultuurnormen. Dat ze bovendien zegt dat ze bepaalde rechtstreekse aanbevelingen van de auteur heeft gevolgd – tegen de 'Franse stijl' in – geeft de indruk dat ze de opmerkingen van Claus soms wel degelijk *au sérieux* nam, zeker nog in deze vroegere periode. Ook blijkt ze Claus haar vertalingen van zijn werk steeds te hebben willen voorleggen, ook in latere jaren.⁷⁵⁰ Niettemin getuigen de reeds eerder aangehaalde dagboeknotities van de auteur uit 1958 en 1960 dat Claus zelf toch soms de indruk moet

⁷⁵⁰ Hiervan getuigen meerdere brieven van Buysse i.v.m. verschillende Clausvertalingen.

hebben gehad dat zijn vertaalster niet altijd even ontvankelijk was voor zijn inbreng – niet zozeer om haar eigen wil koste wat kost door te drukken, maar eerder omdat ze Claus' Franstalige competenties bleek te onderschatten en volgens de auteur leek te geloven dat hij niet helemaal mee was op gebied van de nuances van de Franse tekst.

Het is natuurlijk ook mogelijk dat Buysse in haar hierboven geciteerde brief aan de uitgever de autoriteit van de bronauteur vooral betrok om gewicht in de weegschaal te leggen en zichzelf tegen mogelijke kritieken vanwege de Franse uitgever in te dekken. Hoe dan ook, als professioneel ingestelde vertaalster was het haar taak om de stijl van de brontekst en dus van de oorspronkelijke auteur zo goed mogelijk in acht te nemen, maar tegelijkertijd ook een tekst af te leveren die voldeed aan doelcultuurnormen. De vertaler moet dan ook een compromis zien te bekomen als bemiddelende instantie tussen beide partijen, vanuit een positie die met andere woorden steeds een zekere 'Janushouding'⁷⁵¹ vergt. Deze verscheurde positie die als het ware een dubbele onderdanigheid vereist, zowel ten opzichte van het doelpubliek en de uitgever als ten opzichte van de brontekst en -auteur, is vaak typerend voor de positie van de vertaler. In haar bovengeciteerde brieven weet Buysse deze typische vertalershouding duidelijk aan de dag te leggen door zowel haar respect voor de auteur als haar wens om te voldoen aan de instructies van de uitgeverij te benadrukken. Belangrijk is om hierbij echter niet te vergeten dat Buysse als vertaalster ook wel degelijk in zekere mate uit eigen belang handelt en dus niet louter uit dienstbaarheid en altruïsme tegenover (één van) beide partijen. Want een overeenkomst – al dan niet gebaseerd op grond van compromissen – tussen uitgever en auteur, komt ook de vertaler rechtstreeks ten goede. Dit geldt des te meer voor een nog maar pril begonnen literaire vertaalster zoals Buysse, die aan het begin van haar nog uit te bouwen carrière stond.

Van Crugten stelt zich in een expliciete reflectie over zijn werk als vertaler⁷⁵² expliciet veel minder 'dienstbaar' op, noch tegenover de broncultuur, noch tegenover de doelcultuur. En toch levert hij, zoals we zullen zien een vertaling af die vollediger en vlotter is en daarnaast ook qua zinsstructuur en opbouw dicht bij de originele tekst staat. Hij heeft duidelijk een van Buysse verschillende visie op het vertalerschap en een andere houding ten aanzien van het werk van de vertaalde auteur – wat beide zowel historisch als persoonlijk bepaald is. Ten eerste ligt de nadruk bij Van Crugten veel meer op de vertaling als creatief her-schrijfproces. Ook al wond Van Crugten er bijvoorbeeld geen doekjes om dat Claus geen makkelijk te vertalen auteur was, toch paste hij

⁷⁵¹ Zie D'hulst, Lieven. *Essais d'histoire de la traduction : avatars de Janus*. Parijs: Classiques Garnier, 2014.

⁷⁵² Van Crugten, Alain. 'Je est un autre. Est-ce vrai pour le traducteur littéraire?'. *Bon à tirer* 23 (2005), online publicatie. <http://www.bon-a-tirer.com/volume23/avc.html> (Laatst geraadpleegd op 2 december 2018).

uitdrukkelijk in zijn creatieve kraam, zoals hij in deze overkoepelende reflectie over zijn werk als vertaler aangeeft:

Il y a donc des traducteurs, dont je suis, qui estiment que c'est une grande chance de ne pas gagner leur vie avec des travaux [de traduction] obligatoires mais assez faciles, car plus l'auteur leur dressera des obstacles, plus il leur sera permis de faire œuvre imaginative pour les contourner. Parmi ces obstacles, les plus infranchissables mais aussi les plus féconds sont élevés par les auteurs qui aiment manipuler, triturer le langage, jongler avec les sons et les significations, bref jouer avec leur matériau langagier.⁷⁵³

Hieraan voegt hij toe dat :

Les écrivains qui m'intéressent sont le plus souvent des personnages dont le jeu m'amuse.

Stanislaw Witkiewicz, Hugo Claus, Marian Pankowski, Tom Lanoye of Robert Nye, allen delen ze volgens Van Crugten betoog zijn passie voor het spel met de taal, met taboes, met het ondergraven van regeltjes en conventies over 'bienséance', met de absurditeiten des levens.⁷⁵⁴ Ze triggeren zijn creativiteit om neologismen te vertalen en zodoende nieuwe neologismen te scheppen, om met taalregisters te jongleren, 'argot' te gebruiken, nieuwe intertekstuele verbanden te leggen en ja, zelfs eigen creatief werk beginnen te schrijven. Hij lijkt te suggereren dat naar gelang er meer overlap is tussen de (zelf-)positionering, de stijl en (literaire) visie van vertaler en brontekstauteur, het vertaalproces als het ware natuurlijker verloopt en mogelijk betere resultaten oplevert. Hij ziet het onderscheid tussen zijn eigen, origineel werk en vertalen bovendien als niet strikt van elkaar gescheiden en benadrukt daarentegen de wederzijdse creatieve interactie waarbij vertalen invloed heeft op het schrijven van eigen, origineel werk, dat op zijn beurt ook weer een impact heeft op het vertaalproces. Er is bij Van Crugten dus ook bij het vertalen sprake van een zekere vorm van 'creatief auteurschap', een wederzijdse dialoog tussen het eigen creatieve schrijven en het vertalen, eerder dan louter het typisch met gediensstigheid geassocieerde 'vertalerschap'.⁷⁵⁵ Een dergelijke visie op schrijven en vertalen lijkt bovendien niet veraf te staan van Claus' eigen vertaal- en schrijfpoëtica.⁷⁵⁶ Hoe gesofisticeerder het taalspel van de auteur, aldus Van

⁷⁵³ *Ibid.*

⁷⁵⁴ Zie ook Van Crugten, Alain. 'L'humour dans la traduction'. *Idioma* 1.1 (1989): p. 58-59.

⁷⁵⁵ Een dergelijke visie, waar de praktijk van het vertalen de praktijk van het creatief schrijven beïnvloedt en vice versa, werd uitgebreid bestudeerd en stilistisch-poëticaal verkend door Vischer, Mathilde. *La traduction, du style vers la poétique : Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*. Parijs: Kimé, 2009.

⁷⁵⁶ Zie ons inleidend hoofdstuk, o.m. De Potter, Linde & Yves, T'Sjoen (red.). *op. cit.*; Vanasten, Stéphanie. 'Ecrire (traduire). Hugo Claus traducteur'. *op. cit.*

Crugten, hoe groter de literaire waarde en hoe meer creativiteit de vertaler aan de dag moet en mag leggen om de tekst goed over te brengen.

In contrast hiermee staat het idee van de voorzichtige, onzichtbare vertaler die net in zijn persoonlijke creativiteit geremd wordt doordat hij/zij aan de ene kant uit (verlammend?) respect ten opzichte van de te vertalen tekst (de mythe van) equivalentie nastreeft en doordat hij/zij zich aan de andere kant moet schikken naar de doelcultuurgerichte normen van de uitgeverij – twee vormen van ‘trouw’ die in de praktijk echter moeilijk te verzoenen zijn. Een dergelijke houding is bovendien karakteristiek voor een beginnende, weinig ervaren vertaler – wat het geval was voor Buysse toen ze Claus’ eerste avondvullende stuk vertaalde.⁷⁵⁷ Ook al heeft Buysse het in een artikel dat ze in 1968 schreef voor *Ons Erfdeel* en waarin ze getuigt over haar ervaringen als vertaalster in het algemeen – en niet in het bijzonder over het vertalen van Claus’ werk – vergelijkbaar met Van Crugten over het belang van persoonlijke voeling en engagement ten opzichte van de te vertalen auteur, toch spreekt er uit haar visie op het vertalerschap een veel sterkere onderdanigheid (‘obéir’) en bescheidenheid (‘dans une certaine mesure’) en legt ze veel minder de nadruk op de creativiteit van het vertaalproces:

Une chose me frappe et m'enchant, c'est que, pour James Brockway⁷⁵⁸ comme pour moi, l'origine d'une bonne traduction est l'espèce de coup de foudre que l'on ressent pour une certaine œuvre d'un certain auteur. Le traducteur obéit alors à un désir profond de se mettre au travail, parce qu'il se sent capable de rendre, dans une certaine mesure, l'éblouissement qu'il a éprouvé en découvrant ce livre ou ce poème.⁷⁵⁹

De nadruk op dienstbaarheid komt nog sterker aan bod in de conclusie van Buysse's vertaalreflectie:

[S]i la littérature de langue néerlandaise commence à se faire connaître en France, ce n'est pas sans peine et, dans ce domaine, la tâche du traducteur me semble particulièrement ardue et ingrate. Pour reprendre l'expression si juste de James Brockway, ‘il faut que le traducteur soit invisible’; c'est bien mon avis, mais encore faut-il qu'il soit appuyé, au départ, par quelques bons lecteurs, qui aient une solide

⁷⁵⁷ Zie o.m. Toury, Gideon 2011 geciteerd in Sela-Sheffy, Rakefet. *op. cit.*, p. 52; Alvstad, Cecilia. ‘The Translation Pact’. *op. cit.*, p. 280.

⁷⁵⁸ James Brockway (1916-2000) was een Engels dichter, vertaler en criticus die een groot deel van zijn leven in Nederland woonde en een rijk palmares aan Engelse poëzievertalingen uit het Nederlands op zijn naam heeft staan. Hij heeft op die manier in belangrijke mate bijgedragen tot literaire export van Nederlandstalige literatuur. Sinds 2005 wordt de James Brockwayprijs uitgereikt door het Nederlands Letterenfonds. De prijs komt voort uit Brockways nalatenschap, waarvan hij de helft aan het fonds schonk.

⁷⁵⁹ Buysse, Maddy. *op. cit.*, p. 84.

culture générale et soient au courant de la littérature contemporaine de niveau international, et enfin qu'il obtienne le concours de quelques écrivains français qui, si le livre leur plaît, acceptent d'en persuader le public.

Buysses artikel is nadrukkelijk ingebed in een traditioneel equivalentie-discours, waarbij dienstbaarheid centraal staat en de vertaler vanuit zijn/haar ondergeschikte en onzichtbare positie nood heeft aan externe bevestiging, maar tegelijk – zo zegt ze expliciet – onzichtbaar moet blijven.

Van Crugten's vertaalreflectie dateert van 2005 en kadert in tegenstelling tot Buysses tekst in het post-*The Translator's Invisibility*⁷⁶⁰ tijdperk waarin vertalers steeds meer aandacht hebben gekregen in de vertaalstudie en vaak ook zelfbewuster in hun rol als vertaler staan – ook al is hun professionele hoedanigheid vaak nog steeds erg precair.⁷⁶¹ In zijn vertaalreflexieve artikel toont Van Crugten zich natuurlijk ook bewust van de noodzakelijke beperkingen die de brontekst de vertaler oplegt:

Dans la cangue assez contraignante qui est imposée au traducteur, il y a donc du jeu, dans le sens technique du terme : l'espace ménagé à une pièce mobile dans un mécanisme fixe. Ce n'est pas bien large, à nous de l'élargir un peu pour pouvoir y jouer comme joue notre auteur.

Maar toch ligt in zijn veel recentere artikel – dat dus van een sterk veranderde, meer hedendaagse visie op vertalen getuigt – duidelijk de nadruk op 's'amuser', de dienstbaarheid te boven komen en het plezier van het vertalen:

Je puis avouer que, en dehors du travail normal qu'ils me donnent, je m'amuse avec ces gens-là. Je joue, je fais des pirouettes, je gambade dans leurs champs linguistiques parsemés de fleurettes, et *je fais comme eux* des pieds de nez aux adultes bien-pensants. (cursivering ES)

Alain van Crugten toont zich in zijn artikel als (voormalig) academicus goed op de hoogte van de recente ontwikkelingen in *la traductologie* en opent met een persoonlijke reflectie over de evoluties binnen die nog relatief recente wetenschappelijke discipline – waarin de positie van de vertaler in de laatste decennia dus steeds centraler was komen

⁷⁶⁰ Lauwrence Venuti schreef in 1995 zijn toonaangevende werk *The Translator's Invisibility: A History of Translation* waarin hij o.m. de miskende plaats van de vertaler in het vertaalproces aankaarte.

⁷⁶¹ In de eigenlijke vertaalpraktijk en kritische receptie van literatuur in vertaling blijft de vertaler nog sterk in de rol van underdog geduwd. Zie bijvoorbeeld Woodsworth, Judith. 'Impact of Translation'. In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 4. Amsterdam: John Benjamins, 2013. p. 70-76 (online geraadpleegd). Zowel de financiële vergoeding als de creatieve erkenning van de literaire vertaler zijn nog steeds pijnpunten in het literaire bedrijf, ook al rijzen steeds meer stemmen op die dit aanklagen. Zie o.m. De Rek, Wilma. 'Vertalers hebben alle reden om in opstand te komen'. *De Volkskrant*, 28 juni 2019; Bennis, Hans & Henk Pröpper (red.). *verTALen voor de toekomst*. Utrecht: Expertisecentrum Literair Vertalen, 2019.

te staan en het traditionele equivalentie- en dienstbaarheidsdiscours geleidelijk aan plaats ruimen voor een visie waarin de vertaler net door creatief herschrijven de originele tekst meer tot zijn recht kon laten komen.⁷⁶² Ook al is zijn vertaalopvatting dus duidelijk beïnvloed door het academische discours van de traductologie en ontleent zijn relaas en discursieve positionering (ethos) hieraan in zekere zin ook autoriteit, toch distantieert Van Crugten zich er tegelijkertijd expliciet van. In zijn hoedanigheid van literair vertaler claimt hij weinig te hebben aan de bevindingen van *la traductologie*.⁷⁶³ Evenmin spreekt hij echter vanuit de positie van de professionele brood-vertaler. Hij claimt zelf, onafhankelijk en voortgaand op zijn eigen smaak, te kiezen en te vertalen waar hij zin in heeft: nu eens uit het Engels, dan weer uit het Pools of uit het Nederlands. Zodoende komen ook zijn rijkelijk en veelzijdig vertaalpalmares en zijn uitgebreide culturele en talige kennis aan bod in het artikel waarin hij al deze bedenkingen over zijn vertalerschap maakt, terwijl hij in dezelfde adem zijn intellectuele veelzijdigheid en keuzevrijheid etaleert. Ook hieruit spreekt duidelijk een zelfverzekerde, autonome vertalersstem – waardoor deze reflecterende tekst verder bijdraagt aan zijn gezaghebbend en zelfverzekerd ethos.

Op het moment dat Buysse haar veel oudere vertaalreflectie-artikeltje uit 1968 schreef was de vertaalstudie als zodanig daarentegen zelfs nog geen op zichzelf staand studiegebied, laat staan dat er ook in de metavertaalreflectie veel aandacht aan de rol van de vertaler werd besteed. Buysse positioneert zich zoals we zagen in haar algemene vertaalbeschouwing dan ook veel minder zelfverzekerd of onafhankelijk, maar claimt tegelijk wel een niet te onderschatten verantwoordelijkheid door zich op te stellen als geëngageerde, maar grotendeels onzichtbare ambassadrice in dienst van de verspreiding van de Nederlandstalige literatuur in het buitenland. Ook hieruit spreekt een fundamenteel andere houding: ook al is Van Crugten zich duidelijk bewust van zijn mogelijke bemiddelaarsfunctie – zoals onder meer blijkt uit zijn gebruik van informatieve en contextualiserende voorwoorden in de eerste twee volumes van *Théâtre Complet* en ook bijvoorbeeld in *Le Chagrin des Belges* (1985) –, toch benadrukt hij dat hij de auteurs in kwestie voornamelijk uit eigen interesse vertaalt en niet uit dienstbaarheid of plichtsbesef tegenover een groter cultureel project. Buysse daarentegen focust vooral op haar bemiddelaarspositie tussen de Nederlandstalige en Franstalige cultuur (en zelfs

⁷⁶² Zie onder meer Bassnett, Susan & Peter Bush. *The Translator as Writer*. Londen: Continuum, 2007. De bijdragen in hun bundel vertrekken in belangrijke mate vanuit de vertaalpraktijk en laten meerdere professionele vertalers aan het woord. De nadruk ligt daarbij sterk op het creatieve aspect van het vertaalproces, waarbij vertalen als herschrijven en heruitvinden centraal staan.

⁷⁶³ Van Crugten, Alain. 'Je est un autre'. *op. cit.* : 'je ne puis hélas m'empêcher de penser que, mis à part une liste plutôt réduite de procédés de base et un catalogue guère plus abondant d'erreurs à éviter, je ne pourrais pas, dans ma pratique quotidienne, faire mon profit de nombreux concepts de traductologie.'

daarbuiten) en benadrukt de obstakels, moeilijkheden, in zekere mate zelfs de zelfopoffering waarmee ze als plichtsbewust interculturele bemiddelaarster in aanraking komt.

Deze verschillende visies op het vertalen en de houdingen en (discursieve) positioneringen die daaruit voortvloeien kunnen tenslotte eveneens in verband worden gebracht met de 'régimes de valeur'⁷⁶⁴ die in het intermezzo voorafgaand aan dit hoofdstuk expliciet werden aangehaald om aan te tonen hoe de veranderlijke, schijnbaar inconsistente zelfpositionering van de auteur zich liet verklaren vanuit de soms tegenstrijdige waardensystemen die in concrete situaties met elkaar in interactie treden. Ook de vertalers zijn op een dergelijke manier 'spelers' in niet alleen het literaire veld maar ook in andere maatschappelijke domeinen die elk volgens hun eigen waardenlogica functioneren. En dus valt de manier waarop zij zichzelf als vertalers of bemiddelaars legitimeren en positioneren eveneens aan dergelijke soms tegenstrijdige waardenlogica's te linken die niet enkel situationeel maar ook historisch bepaald zijn en bovendien onderhevig zijn aan de verschillende persoonlijkheden en professionele profielen van de actoren in kwestie. Naast een historisch geëvolueerde visie op vertalerschap en vertaalnormen kunnen zoals we zagen ook de professionele hoedanigheden van de beginnende beroepsvertaler versus de academicus en schrijver-vertaler en mogelijk zelfs (historische) gendergerelateerde aspecten waarbij het dienstbare en onderdanige vaak vanzelfsprekender met het vrouwelijke worden geassocieerd bijdragen tot uiteenlopende zelfpositioneringen van de vertalers. Bij Alain van Crugten weegt het idee van dienstbaarheid – lange tijd een van de karakteristieke 'basiswaarden' van de vertaalpraktijk – dat we veel duidelijker en explicieter bij Maddy Buysse onderscheiden, dus veel minder door en presenteert hij zich veel meer als een origineel en creatief auteur – die zich eerder naar de waarden van de *monde de l'inspiration* modelleert – dan als een laborieus, plichtsgetrouw en gedienschtig vertaler – die eerder de waarden van de *monde industriel*, namelijk nuttigheid, hard werk, productiviteit en in dit geval ook in het bijzonder dienstbaarheid nastreeft. Dat Van Crugten tegenwoordig nochtans alom geprezen wordt in zijn hoedanigheid van onder meer Claus- en bijvoorbeeld ook Lanoye-vertaler⁷⁶⁵, illustreert de historische variabiliteit van de invulling van wat als een 'goede vertaler' wordt gewaardeerd. Volgens Simeoni is in de Westerse vertaaltheorie en -praktijk de primordiale norm van 'subservience' nochtans inherent aan 'the translator's habitus'.⁷⁶⁶ Hélène Buzelin illustreerde echter treffend hoe het idee van 'dienstbaarheid' zelf verschillende

⁷⁶⁴ Boltanski, Luc & Laurent Thévenot. *op. cit.*

⁷⁶⁵ De grote romandoorbraak kwam er voor Lanoye in het Frans met Van Crugtens vertaling van *Sprakeloos* (2009) als *La Langue de ma mère* (2011).

⁷⁶⁶ Simeoni, Daniel. *op. cit.*; zie ook Buzelin, Hélène. 'How Devoted can Translators be?'. *op. cit.*

concrete invullingen kan krijgen al naar gelang de historische context en de habitus van de vertalers in kwestie en dat het niet noodzakelijk alleen maar aan het idee van equivalentie en onderdanigheid gekoppeld hoeft te worden.⁷⁶⁷ Bewijst Van Crugten Claus niet juist een grotere dienst door zijn creatieve vertaling? De hieropvolgende vertaalvergelijkende tekstanalyse kan ons helpen een dergelijke vraag te beantwoorden.

Analyse van de tekstuele vertaalstrategieën

De vergelijkende contextuele en paratekstuele analyse van beide vertalingen, gelinkt aan de uiteenlopende habitussen en tekstgerichte metareflecties van de vertalers onderbouwt met andere woorden onze hypothese dat enerzijds de ‘stemmen’ van onder meer de regisseur en mogelijk ook de uitgever sterker doorwogen in zowel de tekst als paratekst van de eerste uitgave, ten nadele van die van de vertaalster en auteur, en dat anderzijds de stem van de (her)vertaler en onrechtstreeks ook de oorspronkelijke auteursstem – door een reviserende, ‘restaurerende’ vertaling die dichter bij het origineel staat – een prominentere positie vervulden in de hervertaling. De grotere peritextuele aandacht voor Claus’ intussen beter bekende en gecanoniseerde werk en persoon en de sterkere peritextuele aanwezigheid van de vertaler verlenen hen beiden bovendien ook meer zichtbaarheid en autoriteit. Dat Van Crugten zichzelf duidelijker en met meer autoriteit profileert als vertaler lijkt de zichtbaarheid en positie van de auteur dus niet in gevaar te brengen maar die in dit geval net te verstevigen. Zoals we zullen zien valt Van Crugtens ‘restaurerende’ aanpak zowel te onderscheiden op macro-tekstueel gebied – door (al dan niet lange) weglatingen aan te vullen of de veranderde volgorde van tekstporties te herstellen – als op micro-tekstueel gebied – door onnodig veranderde zinsstructuren weer dichter bij de brontekst te doen aansluiten of door een vlotter en natuurlijker spreektaalig timbre na te streven en het polyfone karakter van de personageteksten – met de soms brutale Andrea of de poëtisch-kinderlijke Thomas – consequenter te bewaren.

Een eerste opvallend tekstueel verschil tussen vertaling en hervertaling is dus dat de weglatingen uit de 1956-vertaling – die soms doorwogen tot in de karakterisering van de personages (zie supra) – in de 1990-vertaling opnieuw systematisch zijn aangevuld. Naast de weglatingen op gebied van de karakterisering van de personages die we hierboven reeds bespraken in onze vergelijking tussen de opvoering en de eerste boekuitgave lijken sommige kleine weglatingen die zowel in Buysses vertaling als in Pitoëffs opvoering werden doorgevoerd te maken te hebben met wat normen van

⁷⁶⁷ Buzelin, Hélène. ‘How Devoted can Translators be?’. *op. cit.*

'bienséance' kunnen worden genoemd, namelijk wat al dan niet als 'passend' of 'fatsoenlijk' werd beschouwd in die tijd – iets waar Claus zélf nochtans maar al te graag zijn voeten aan veegde. Hierbij is het van belang om op te merken dat Buysse's vertaling van halfweg jaren 1950 dateert, toen dergelijke normen stilaan meer en meer werden gecontesteerd, maar toch nog veel sterker van kracht waren dan in het culturele klimaat van de jaren negentig toen Van Crugten zijn hervertaling maakte. Bovendien is het bij deze enkele kleine weglatingen minder duidelijk of ze aan Pitoëff of aan Buysse vallen toe te schrijven, aangezien het niet is uitgesloten dat barnones Buysse een enigszins andere visie was toegedaan wat betreft het overtreden van de regels van de 'bienséance' dan de vaak rebelse auteur en dat die houding van de vertaalster ook een zekere impact had op haar vertaalpraktijk. Zo wordt Andrea's repliek in het tweede bedrijf, wanneer moeder Pattini een bed opmaakt voor nicht Hilda in Thomas' kamertje, in de vroege Franse tekstuitgave lichtjes opgekuist door de weglating van 'Hilda ne va pas "échanger quelques mots"'. Dit zinnetje is eveneens geschrapt in de opname van de Pitoëff-opvoering, maar het is dus onmogelijk om te zeggen of dit al in Buysse's oorspronkelijke manuscript het geval was of pas nadien door Pitoëff is doorgevoerd aangezien we het niet direct aan Pitoëff's epitekstuele commentaren op de tekst kunnen linken, noch aan epitekstuele bronnen waarin Buysse aan het woord is. Deze uitroep van Andrea is daarentegen wel aanwezig in Alain van Crugten's vertaling (*F*², p. 48) en sluit dicht aan bij Claus' tekst waar Andrea eveneens zegt: 'Hilda zal niet een paar woorden wisselen' (*B*, p. 60). Deze in Buysse's vertaling weggelaten repliek uit Andrea's mond illustreert met name dat Andrea zeer goed op de hoogte is van de onkuise handelingen die tussen Hilda en Thomas kunnen plaatsvinden wanneer ze in dezelfde kamer zouden slapen. Zodoende neemt deze explicitering Andrea's onschuld weg terwijl ze eveneens de geveinsde onwetendheid en hypocrisie van de ouders explicieter aan de kaak stelt. Niet veel later worden Andrea's woorden opnieuw wat minder platvloers – en dus 'gepast' voor een jong meisje – in Buysse's vertaling. Wanneer Andrea Thomas zelf de vraag stelt of hij bij zijn nicht wil slapen, zegt ze in de vroegste vertaling 'ça te dit quelque chose de coucher dans le lit de cette fille?' (*F*, p. 102) – ook deze zin is identiek in de opname van de Pitoëff-opvoering – , terwijl het er bij Van Crugten een pak minder fraai aan toe gaat met het – onder meer door de weglating van 'dans le lit' – explicieter seksueel getinte en beledigende: 'Tu veux coucher avec cette tarte?' (*F*², p. 49), wat dicht aansluit bij – en misschien zelfs nog ietsje bitsiger klinkt dan – de Nederlandstalige versie 'Wil je bij die meid in bed?' (*B*, p. 60).

Enkele weglatingen in Buysse's tekst zijn echter niet aan Pitoëff's kritiek op de karakterisering te wijten, noch aan de zogenaamde 'bienséance' en zijn daarom vaak moeilijker te duiden. Meerdere van deze weglatingen in de vroegste Franse boekuitgave zijn daarenboven niet weggelaten in de Pitoëff-opvoering, wat impliceert dat ze pas na de opvoeringen in het manuscript van Buysse's vertaling zijn doorgevoerd. Want het was Buysse's manuscript dat eerst voor de opvoeringen werd gebruikt en nadien in

(rommelige) vorm aan de Franse uitgever werd bezorgd om als basis voor het drukwerk te dienen. Het lijkt er dus op dat er na de opvoering en voor de finale druk nog enkele bijkomende weglatingen in de tekst zijn doorgevoerd. Dat deze weglatingen stevast inconsistenties uitlokken, doet ons echter vermoeden dat ze niet aan de auteur kunnen worden toegeschreven, ook al las die de tekst wel nog na voor die uiteindelijk aan de uitgever werd bezorgd – zo getuigde Buysse in haar eerder aangehaalde brief⁷⁶⁸ waarin ze zich tegenover de uitgever verontschuldigde voor de slordige conditie van het manuscript. Ook lijkt het ons onwaarschijnlijk dat deze weglatingen allemaal aan de vertaalster kunnen worden toegeschreven. Als vertaalster zat Buysse namelijk zo dicht op de tekst en de structuur ervan, dat het onwaarschijnlijk is dat de door weglatingen veroorzaakte onsamenhangendheden uitsluitend uit haar pen voortvloeiden, ook al valt dat natuurlijk niet uit te sluiten. Zelfs Claus gaf toe dat zijn hoedanigheid als auteur hem niet behoeft voor sommige inconsistenties in zijn schrijfproces, waarbij een personage bijvoorbeeld ‘grijze ogen [heeft] en een alinea later zeegroene’.⁷⁶⁹ Niettemin is het ontstaan van inconsequenties in de vertaalde tekst mogelijk een symptoom van ‘stemvermengingen’ en (plaatselijke) redactionele interventies waarbij onvoldoende rekening werd gehouden met het verloop van de tekst als geheel. Wie deze inconsistente weglatingen achteraf heeft doorgevoerd kunnen we aan de hand van het materiaal dat we ter beschikking hebben onmogelijk met zekerheid zeggen. Het geheel getuigt in elk geval van een onzorgvuldige eindredactie vanwege de Parijse uitgeverij.

Laten we kort ingaan op enkele van deze inconsequenties. Wanneer de moeder toegeeft aan haar man dat ze twijfelt of haar plan om Thomas met zijn nicht te doen huwen zal slagen, zegt ze: ‘Ik ben bang, Pattini, dat er iets misloopt’ (B, p. 50). In de boekuitgave van de vroegste Franse vertaling wordt dit kortweg ‘J’ai bien peur, Pattini!’ (F, p. 71) – wat door de weglating van haar reden tot angst, namelijk dat haar plan misloopt, een beetje uit de lucht komt vallen en niet geheel duidelijk is tegen de achtergrond van de rest van de scène. In de opvoering klinkt dit nog als ‘J’ai bien peur que ça rate, Pattini!’ en ook Van Crugten blijft in zijn revisie-hervertaling opnieuw dicht bij de oorspronkelijke versie: ‘Pattini, j’ai peur que ça rate!’ (F², p. 39).

Door sommige weglatingen sluiten enkele replieken in de Franse boekuitgave van Buysse’s vertaling trouwens niet meer volledig aan bij het voorgaande, wat er naar alle waarschijnlijkheid opnieuw op wijst dat de weglatingen pas achteraf en redelijk onzorgvuldig zijn doorgevoerd in de vertaling. In Buysse’s vertaling lijkt er bijvoorbeeld iets te ontbreken in Andrea’s vraag ‘Et toi?’ om Thomas’ antwoord ‘Rien’ (F, p. 150) te rechtvaardigen. In Van Crugtens vertaling staat er daarentegen ‘Et toi, qu’est-ce que tu

⁷⁶⁸ Brief van Buysse aan Lejard, 10 december 1955.

⁷⁶⁹ Zie Wildemeersch, Georges. ‘De Methode Claus’. *op. cit.*

as fait?' (F², p. 66), waarop 'Rien' wel een talig correct antwoord vormt, en wat bovendien de Nederlandse versie – 'En wat deed jij?' (B, p. 78) – vollediger weerspiegelt.⁷⁷⁰

THOMAS : [...] [Hilda] m'avait attrapé par la manche et elle disait: « Tu m'aimes, Thomas? » Elle était rouge, elle me soufflait au visage...

ANDREA : Et toi?

THOMAS : Rien. J'avais de plus en plus peur, je croyais qu'elle allait me griffer avec les ongles de ses mains tendues... [...] (F, p. 149-150)

THOMAS : [...] [Hilda] m'a attrapé par la manche et elle a dit: « Tu m'aimes, Thomas ? » Elle était rouge et excitée, et elle me soufflait au visage...

ANDREA : Et toi, qu'est-ce que tu as fait ?

THOMAS : Rien. J'avais de plus en plus peur, je croyais qu'elle allait me griffer avec les ongles de ses mains tendues... [...] (F², p. 66)

THOMAS: [...] [Hilda] liet mij niet los. Hield mij bij mijn mouw vast en vroeg: 'Hou je van mij, Thomas?' en zij was rood en opgewonden en blies in mijn gezicht...

ANDREA: En wat deed jij?

THOMAS: Niets, ik kreeg het steeds benauwder, ik dacht dat zij mij met haar nagels zou krabben [...] (B, p. 78)

In de opvoering van Pitoëff wordt de korte vraag van Andrea evenals het antwoord 'Rien' weggelaten en wordt Thomas dus niet onderbroken, wat geen enkel interpretatieprobleem veroorzaakt.

Wanneer de ouders zich verbazen over Andrea's zagezegde ondankbaarheid, treedt er door een ongelukkige weglating van enkele zinnestjes in Buysse's vertaling opnieuw een – deze keer nog ingrijpendere – tekst inconsistentie op die niet bevorderlijk is voor een vlot tekstbegrip. Als antwoord op Andrea's opstandig gedrag en de brutale manier waarop ze haar ouders tracht terecht te wijzen ('Ik haat jullie. Ik haat jullie!' [...] 'Ik heb niets van jullie nodig, hoor je' (B, p. 59) etc.), zeggen haar moeder en vader:

DE MOEDER: Wij hebben je opgebracht in liefde, in kommer, dag in dag uit waakten wij over je toen je klein was. Toen je appendicitis kreeg en gelukkig hadden wij toen nog geld, heb ik de hele nacht in het hospitaal doorgebracht, over je bezweet hoofd gewaaid, je kleine hand vastgehouden en gehuild uren lang. En je Pa...

DE VADER: Ik wachtte buiten in de gang. Ik dacht dat je stierf.

DE MOEDER: En dit is onze beloning. Je haat ons. (B, p. 59)

⁷⁷⁰ Vgl. ook F, p. 92-93 met F², p. 46.

In Buysse's versie (F, p. 100) wordt de referentie naar de appendicitis weggelaten evenals de repliek van de vader, waardoor de vermelding van het ziekenhuis obscuur en onbegrijpelijk wordt en de afgebroken woorden 'Ton père...' open staan voor allerlei (ongewenste) interpretaties. In Buysse's vertaling is het met name niet de vader die de moeder onderbreekt, maar lijken de moeders woorden even te stokken, wat de indruk wekt dat de vader misschien helemaal geen bezorgdheid toonde en dat de moeder haar zin daarom voortijdig afbreekt om haar eigen argument over hun ouderlijke bekommernis niet onverhoeds te ondergraven.

LA MÈRE : Nous t'avons élevée dans l'amour et dans l'angoisse; jour après jour, nous avons veillé sur toi quand tu étais petite. La nuit entière, à l'hôpital, je te veillais, j'éventais ton front moite, je serrais ta petite main dans la mienne et je pleurais des heures entières. Ton père... Et voici notre récompense. Tu nous hais. (F, p. 100)

De repliek van de vader is opnieuw wel bewaard in de Pitoëff-opvoering, zo leert het bewaarde audio-fragment ons. Ook in Van Crugten's vertaling (F², p. 48) worden de weggelaten stukken opnieuw aangevuld, waardoor de inconsistenties vanzelf verdwijnen.

LA MÈRE : Nous t'avons élevée dans l'amour et dans l'angoisse. Pendant ton appendicite, à l'hôpital – et heureusement, nous avons encore de l'argent à ce moment-là – je t'ai veillée toute la nuit, j'ai éventé ton front moite, serré ta petite main dans la mienne et pleuré des heures entières. Et ton papa...

LE PÈRE : J'attendais dehors, dans le couloir. Je pensais que tu étais en train de mourir.

LA MÈRE : Et voici notre récompense. Tu nous hais. (F², p. 48)

Gelijkaardige voorbeelden doen zich ook op andere plaatsen in de tekst voor. In het eerste bedrijf spreekt de moeder Thomas bijvoorbeeld berispelend toe en waarschuwt ze hem om geen gekkigheden met Hilda uit te halen want:

crois-tu qu'elle [= Hilda] aurait envie de [rester loger chez nous] si tu lui racontes des sottises, ou si tu cours d'un bout à l'autre de la maison en brandissant la dépouille d'un lièvre *comme hier soir*, ou si, la nuit, tu te caches dans le noir, un masque de carnaval sur la figure, et que tu cries « Hou ! Hou ! », *comme la semaine dernière* ? (F², p. 27, cursivering ES)

Buysse's vertaling is vrijwel identiek (F, p. 39), behalve dat bij haar de door ons gecursiveerde tijdsbepalingen – die nochtans letterlijk terug te vinden zijn in de brontekst (B, p. 39) – zijn weggelaten. Hierdoor krijgt de beschrijving van Thomas' gedrag een minder concrete invulling en lijkt het alsof de moeder eerder algemene voorbeelden van eigenaardig gedrag geeft. Voor 'dire des sottises' zou dit nog mogelijk zijn, maar de twee andere door moeder Pattini aangehaalde eigenaardige gedragingen

zijn zo specifiek dat de afwezigheid van een concrete (tijds)aanduiding in Buysse's tekst, die het gedrag expliciet en uitsluitend aan Thomas en aan een welbepaalde temporele setting linkt, een eigenaardig effect genereert. In de opname ontbreekt dit tekstdeel en kunnen we dus niet nagaan of dezelfde weglatingen ook daar werden doorgevoerd of niet.

Uit deze enkele voorbeelden wordt al snel duidelijk hoe Van Crugten de eerste uitgave van de Franse vertaling vertaling aanvult, preciseert en vervolledigt ten opzichte van het origineel. Niettemin zijn er ook enkele uitzonderingen waar Van Crugten ervoor kiest om de tekstomissies uit de vroegere versie te behouden. Zo laat Van Crugten net als in Buysse's versie een kort stukje dialoog weg tussen de ouders dat al bij al weinig tot de actie bijdraagt (F, p. 70; F², p. 39 versus B, p. 50).⁷⁷¹ Ook het beeld van een 'rubberen hand' (B, p. 42) of kortweg een 'rubberhand' (B, p. 56) dat Claus tweemaal oproept wanneer hij Thomas aan het woord laat over zijn angst om Andrea te moeten verlaten, wordt in de tweede instantie weggelaten in beide Franse vertalingen. De reden hiervoor is waarschijnlijk dat het ook in het Nederlands ongewoon klinkende woord 'rubberhand' moeilijk te vertalen is en het mogelijk als te afwijkend beoordeelde beeldspraak overkwam in het Frans. Het originele zinnetje

THOMAS: Als ik in de kamer ben en je bent er niet, denk ik, en een rubberhand zit in mijn binnenste en houdt mij vast: Waar is Andrea? Waarom komt zij niet? (B, p. 56)

wordt dus in beide uitgegeven Franse vertalingen:

THOMAS: Quand je suis dans notre chambre et que tu n'es pas là, je me demande, Où est Andréa? Pourquoi n'arrive-t-elle pas ? (F, p. 88; F², p. 44)

Door het weglaten van de ongewone en eerder kinderlijke beeldspraak uit Claus' tekst – waarbij Thomas het gevoel van een 'angstig' of 'verkild hart' niet op die gangbare manier omschrijft maar op een voor hem typerende, idiosyncratische wijze – wordt de polyfonie van de personagestemmen in deze instantie in beide vertalingen afgezwakt. In Pitoëff's opvoering wordt wél een (erg vrije) vertaalpoging gedaan, die het beschreven gevoel tot op zekere hoogte weet te bewaren, maar niet de kinderlijke beeldspraak. Thomas' repliek wordt daar met name aangevuld met de woorden – en de eerder conventionele beeldspraak – 'et c'est comme si une main glacée me serrait le coeur'. Naar de reden waarom dit zinnetje niet in de uitgave van de eerste Franse vertaling

⁷⁷¹ In de Pitoëff-opvoering ontbreekt dit eerste deel van het tweede bedrijf (evenals het volledige eerste bedrijf) wegens een montagefout in de opname en kunnen we het dus niet met de eerste Franse boekuitgave vergelijken. Wanneer in hieropvolgende voorbeelden niet naar de Pitoëff-opname wordt verwezen ter vergelijking met Buysse's vertaling is dat omdat ze zich in het ontbrekende deel van de opname bevinden.

terechtkwam en wel in de opvoeringstekst aanwezig moet zijn geweest, hebben we opnieuw slechts het gissen.

Met betrekking tot het iets gangbaardere syntagma ‘rubberen hand’ dat eerder in Claus’ tekst voorkomt, werd daarentegen wel in beide Franse vertalingen een vertaalpoging gedaan. In Claus’ Nederlandse tekst lezen we:

Het lijkt alsof iemand met een *rubberen hand* mijn hart vasthoudt. [...] Alsof de hand nooit meer weggaat, lijkt het dan. (B, p. 42, cursivering ES)

wat in Buysse’s geval een onnauwkeurige vertaling opleverde die mogelijk aan de vertaalster zelf valt toe te schrijven en die de metafoor overhoop haalt:

C’est comme si une main tenait *un cœur en caoutchouc*. [...] il me semble que jamais elle ne le lâchera. (F, p. 50, cursivering ES)

In de hervertaling zien we dat Van Crugten hier ingrijpt en corrigeert:

C’est comme si *une main en caoutchouc* me tenait le cœur. [...] il me semble qu’elle ne le lâchera jamais. (F², p. 30, cursivering ES)

Naast deze weglatingen in Buysse’s vertaling – en de min of meer systematische aanvullingen in die van Alain van Crugten – vallen er bovendien nog andere tekstuele verschillen op tussen beide versies die gezien hun aard, in tegenstelling tot meerdere van bovenstaande weglatingen, ook voor Buysse’s vertaling wel met meer zekerheid aan de vertaalster zelf kunnen worden toegeschreven. Het feit dat van Crugten ‘jamais’ bijvoorbeeld naar achteren haalt, geeft zijn zin opnieuw een vlotter, spreektaaliger en minder emphatisch, literair karakter. De plaats van ‘jamais’ in Buysse’s tekst is daarentegen eerder literair (en dus eerder schrijftalig) en erg nadrukkelijk, wat in de brontekst niet het geval is voor het woord ‘nooit’.

Opvallend is dat Buysse’s vertaling de woordvolgorde van het origineel soms onnodig door elkaar schudt, terwijl Van Crugten meestal zo dicht mogelijk bij de oorspronkelijke zinsbouw en woordvolgorde blijft, zolang het idiomatisch Frans blijft. Wanneer Thomas bijvoorbeeld de droom beschrijft waarin hij bij Meneer Alban op sollicitatiegesprek gaat, klinkt dit als volgt:

Ik droomde van meneer Alban vannacht. Hij ontving mij in een enorme kamer, zo groot als een fabriek, maar helemaal leeg en ik moest vlak bij hem gaan zitten in een diepe lederen zetel. ‘Zo, ben jij Thomas?’ zei hij met een lage, warme stem, Andrea, net als een vader... (B, p. 35)

Bij Buysse wordt dit :

J’ai rêvé de M. Alban, cette nuit. Il me recevait dans une pièce immense, et il me faisait asseoir tout près de lui, dans *un fauteuil de cuir profond*. « Alors, Thomas,

c'est toi ? » disait-il d'une voix *sourde* et chaude, Andréa, une voix comme celle d'un père. (F, p. 30, cursivering ES)

Eenzijds is er opnieuw een weglating in Buysse's vertaling; namelijk de vergelijking van de enorme werkkamer met een fabriek – wat enkel uit een comparatieve analyse aan het licht kan komen. Zoals we eerder aanhaalden, is het waarschijnlijk dat deze weglating voortvloeide uit Pitoëff's wens om Thomas minder kinderachtig voor te stellen. Dergelijke weglatingen schaden echter tot op zekere hoogte het onschuldig-poëtische timbre van sommige van Thomas' replieken. Op talig vlak valt anderzijds ook de woordvolgorde van het gecursiveerde syntagma in deze passage op waarbij 'profond' geen eenduidig antecedent heeft, evenals de woordkeuze om 'een lage stem' als 'une voix *sourde*' te vertalen. Ook Van Crugten moet hierover gestruikeld zijn in zijn reviserende hervertaling:

J'ai rêvé de M. Alban, cette nuit. Il me recevait dans une pièce immense, grande comme une usine, mais toute vide, et il me faisait asseoir tout près de lui, dans *un profond fauteuil de cuir*. « Alors, c'est toi Thomas ? » disait-il d'une voix *basse* et chaude, Andréa, comme la voix d'un père. (F², p. 23, cursivering ES)

Hij voegt de weglating opnieuw toe, vertaalt 'een diepe lederen zetel' als 'un profond fauteuil de cuir' (F², p. 23) en opteert voor 'une voix *basse*' (F², p. 23), wat een gepastere woordkeuze is om te beschrijven hoe de stem van Meneer Alban een warme, geruststellende, vaderlijke bijklank heeft dan het onnodig oxymoronische 'voix *sourde*'. Met 'une voix *sourde*' lijkt de nadruk met name verkeerdelijk meer op het gedempte, stille volume van de stem te liggen, dan op het tonaal lage (maar daarom niet gedempte) stemtimbre. Daarnaast is ook het laatste zinsdeel 'comme la voix d'un père' bij Van Crugten vlotter vertaald dan het eveneens correcte maar omslachtigere 'une voix comme celle d'un père' in Buysse's vertaling. Van Crugtens vertaling sluit op die manier ook dichter aan bij Claus' ongecompliceerde formulering. Niettemin wordt in Claus' versie Meneer Alban rechtstreeks met een vaderfiguur vergeleken dan in beide Franse vertalingen, en komt op die manier sterker het motief naar boven dat Thomas Meneer Alban ziet als een ersatzvaderfiguur ter compensatie voor zijn eigen ontoereikende vader. In beide Franse versies wordt het woord 'voix' in de vergelijking echter herhaald, waardoor het vaderlijke karakter syntactisch gezien uitsluitend betrekking heeft op de stem en minder rechtstreeks op Meneer Alban zelf. Van Crugtens minder complexe vergelijkende constructie behoudt de link tussen de vaderlijke stem en de stem van Alban echter wat duidelijker, waardoor hij vormelijk dichter bij Claus' origineel aansluit en tegelijk – al dan niet bewust – ook het motief van Thomas' zoektocht naar een vaderfiguur in Meneer Alban wat duidelijker laat uitkomen dan in Buysse's complexe formulering.

Zowel dit soort eigenaardige woordkeuzes, als eerder omslachtige en schrijftalige constructies komen regelmatig voor in Buysse's vertaling en worden systematisch

aangepast in Van Crugten's hervertaling. De woordkeuzes uit de vroegste vertaling slaan soms de spijker niet helemaal op de kop en brengen lichtjes verschoven connotaties tot ingrijpendere semantische verschuivingen teweeg, terwijl er nochtans vaak alternatieven bestaan in het Frans die wel dichter bij de betekenis van het Nederlandse woord aansluiten. Daarom doen Buysse's vertaalkeuzes af en toe onnodig vergezocht aan. Zo vertaalt ze nog 'Maar misschien is zij fijngevoelig, lief?' (B, p. 29) als 'Peut-être est-elle sensitive et douce?' (F, p. 14), terwijl dat bij Van Crugten 'Elle est peut-être sensible et douce?' (F², p. 17) wordt. De keuze voor 'sensible' is zowel couranter, vlotter spreektaalig, alsook correcter aangezien 'sensitive' eerder met 'overgevoeligheid' op zintuiglijk gebied wordt geassocieerd, 'relatif aux sensations, sensoriel'⁷⁷².

Net als bij de weglatingen tegen de achtergrond van de 'bienséance', zijn Buysse's woordkeuzes soms ook enigszins 'vervlakkend', waarbij ze het soms sappige of platte taalgebruik neutraliseert. Wanneer ze bijvoorbeeld de moeders opvliegende uitspraak 'Kolder zeg ik je, glanzende kolder' (B, p. 31) vertaalt als 'Eh bien ! je te dis que c'est faux' (F, p. 19), terwijl dat bij Van Crugten het vlot spreektaalige en eveneens sappige 'Ça, c'est de la blague, je te le dis, de la foutaise !' (F², p. 19) wordt. In enkele gevallen dreigen ongelukkige woordkeuzes in de vroegste vertaling zelfs de interpretatie van de tekst ingrijpender te beïnvloeden dan op louter stilistisch niveau. Zo doet de vertaling van 'een paar kwajongens' (B, p. 32) als 'une bande de voyous' (F, p. 23) vader Pattini (ongewenst) net minder zielig overkomen: in Buysse's tekst waren het niet een paar onbeduidende types maar een hele bende kwajongens die Pattini het leven zuur maakten. Bij Van Crugten wordt het simpelweg 'quelques voyous' (F², p. 21), wat opnieuw dichter aansluit bij 'een paar kwajongens' (B, p. 32). Ook Buysse's vertaling van 'je zuster, zoals die erbij loopt, is net een garagist' (B, p. 39), bereikt niet volledig het gewenste effect: 'ta soeur, à la voir, on croirait la patronne d'un garage' (F, p. 40). De reden waarom Buysse – in tegenstelling tot Van Crugten – dit niet gewoon als 'ta soeur, à la voir, on croirait un garagiste' (F², p. 27) vertaalt, ligt waarschijnlijk aan het woordgeslacht dat ze wilde vervrouwelijken. Niettemin levert dit een omslachtige vertaling op die bovendien niet het gewenste denigrerende, bekritiserende effect bekomt. 'La patronne d'un garage' roept namelijk minder vanzelfsprekend het beoogde stereotiepe beeld op van een garagist als een besmeurde, misschien zelfs slordig geklede persoon in arbeiderskledij, terwijl de moeder Andrea net met een garagist vergelijkt om een dergelijke negatieve beoordeling van haar kledingsstijl te benadrukken. 'Patronne' kan integendeel net een ongewenste connotatie van autoriteit en superioriteit uitlokken. Buysse's vertaling laat zich kenmerken door meerdere van dit soort

⁷⁷² Robert, Paul et al. *Le Nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Parijs: Le Robert, 2010. p. 2351.

omslachtige en niet erg vlotte formuleringen die het ritme van de zin doorbreken, terwijl net dat ritmische ook een belangrijk aspect is van een geslaagde toneeltaal – en van het overbrengen van Claus' krachtig en poëtisch taalgebruik tout court. Buysse heeft het bijvoorbeeld ook over 'un miroir de Venise' (F, p. 15, 16) in plaats van 'un miroir vénitien' (F², p. 18) of over 'les paires de chaussures qui ne nous étaient pas indispensables' (F, p. 16) in plaats van kortweg 'les chaussures qui ne nous étaient pas indispensables' (F², p. 18).

Ook het feit dat Buysse voortdurend inversie gebruikt, maakt dat de personages in haar vertaling zich soms in omslachtige en onspreektaalige constructies uitdrukken, wat de vlotheid van de toneeltaal niet ten goede komt. 'Kon ik anders, zeg, kon ik anders?' (B, p. 33), wordt bij Buysse bijvoorbeeld 'Que voulais-tu que je fasse ?' (F, p. 24), terwijl dat in de hervertaling 'Qu'est-ce que je pouvais faire, hein? Qu'est-ce que je pouvais faire ?' (F², p. 21) wordt. Dit is slechts één van de vele gelijkaardige voorbeelden. Ook het gebruik van de passé simple in plaats van de in de omgangstaal gangbare passé composé – die daarentegen wél door Van Crugten wordt aangewend – komt de spreektaaligheid van Buysse's vertaling niet ten goede.⁷⁷³ Florence Bergé merkte in haar vertaalkritische masterscriptie – die vooral op linguïstische aspecten ingaat en slechts een summiere vergelijkende analyse onderneemt – tegen deze achtergrond op dat Buysse doorgaans "“mooi” Frans' gebruikte voor haar vertaling, met name 'eerder boektaal [sic] dan gewone omgangstaal'. Bergé noemt Buysse's vertaling daarom een 'litteraire adaptatie' en schrijft dit toe aan een doeltaalgerichte 'initiële norm' die meer rekening houdt met de literaire maatstaven van de Franse *belles lettres* dan met de vereisten van de brontekst.⁷⁷⁴ Ook al is Bergé's terminologie 'mooi Frans' of 'boekentaal' twijfelachtig, en hoeft een 'litteraire adaptatie' niet noodzakelijk het bewaren van de eigenheden van de brontekst in de weg te staan, het achterliggende idee stemt overeen met onze bevindingen omtrent Buysse's taalgebruik dat niet altijd even vlot of spreektaalig overkomt.

Belgische vertalers: regionaal taalgebruik als gebrek of als sterkte

Als Belgische, in Vlaanderen geboren telg van een Franstalige familie, stond Maddy Buysse, ondanks haar sterke netwerk van contacten in Parijs, toch niet met beide voeten in de Parijse doelcultuur en was ze niet volledig van de Franse norm doordrongen. Dit illustreren onder meer de belgicismen die in haar *Fiancée du matin*-vertaling terug te vinden zijn. Al eerder werd aangehaald dat de Franstalig-Belgische pers hier soms niet mals voor was. In de vertaling vallen inderdaad meerdere typisch Belgisch-Franse

⁷⁷³ Zie ook supra in onze vergelijking tussen de opvoeringsversie en Buysse's vertaling.

⁷⁷⁴ Bergé, Florence. *op. cit.*, p. 19.

vormen te onderscheiden. Zo heeft Buysse het bijvoorbeeld over ‘la pension de son mari’ (F, p. 24) in plaats van het Standaardfranse ‘la retraite de son mari’ (F², p. 21) dat we bij Van Crugten terugvinden; Hilda gaat bij Buysse ‘à la toilette’ (F, p. 66) – een vorm die in Standaardfrans in deze context in het meervoud wordt gebruikt,⁷⁷⁵ terwijl ze bij Van Crugten ‘aux toilettes’ gaat (F², p. 37). Toch gaat Hilda ook in de opname van de Pitoëff-voorstelling ‘à la toilette’, wat suggereert dat het – alleszins in de jaren vijftig – ook voor een Parijs publiek niet als te afwijkend taalgebruik werd opgemerkt. Zoals we ons uit de vergelijking tussen opvoeringsopname en Buysse’s tekst herinneren, gebruikte de vertaalster ook ‘bien’ (F, p. 82), waar in het ‘français de référence’⁷⁷⁶ – dat meestal de maatstaf bleek in de opvoering – eerder ‘si’ wordt gebruikt. Ook in Van Crugten’s vertaling wordt in deze instantie voor de eerder Standaardfranse variant geopteerd (F², p. 42). Wanneer Andrea en Thomas het over hun ontsnapping naar Londen hebben en over ‘de boot naar Londen’ (B, p. 56) praten, wordt dat door Buysse vertaald als ‘la malle de Douvres’ (F, p. 91), waarbij ‘malle’ in Le Petit Robert wordt aangegeven als een verouderd en regionaal woord om te verwijzen naar ‘le bateau qui transportait les touristes de Calais à Douvres avant l’usage de l’aéroglesseur’⁷⁷⁷ en in het vertaalwoordenboek Frans-Nederlands van Van Dale⁷⁷⁸ wordt aangeduid als een verouderde, wel nog in het Belgisch-Frans (Waals) gebruikte manier om ‘de veerboot van Calais naar Dover’ mee aan te duiden. Deze uitdrukking werd echter ook gebruikt in de Parijse opvoering – zoals in de radio-opname te horen viel –, wat er op wijst dat sommige ondertussen in het huidige Standaardfrans als archaïsch opgevatte uitdrukkingen, in de jaren vijftig wel nog vanzelfsprekender gebruikt konden worden in het gesproken Standaardfrans. Ook als ‘realia’ was de boot naar Londen in de jaren vijftig trouwens nog niet gedateerd, terwijl men vandaag ook sneller naar de Eurostar zou verwijzen. Voor Van Crugten moet deze uitdrukking in elk geval als een ontoereikende, misschien gedateerde constructie zijn overgekomen, want hij opteert voor de neutrale vertaling ‘le bateau de Londres’ (F², p. 45).

Dat de eveneens Belgische, Brusselse vertaler Alain van Crugten de voornoemde door Buysse gebruikte belgicismen systematisch vervangt door Standaardfranse bewoordingen lijkt misschien eigenaardig wanneer we in acht nemen dat Van Crugten’s vertaling van Claus’ talig ontzettend uitdagend, polyfone en register-gevarieerde meesterwerk *Het verdriet van België* (1983) net zozeer geloofd werd voor zijn sappige en (voor Franse lezers) exotische gebruik van typisch Belgisch-Franse en regionale

⁷⁷⁵ Francard, Michel et al. *op. cit.*, p. 371.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 58-59.

⁷⁷⁷ Robert, Paul et al. *op. cit.*, p. 1518.

⁷⁷⁸ Van Dale Online Woordenboek Frans-Nederlands (Laatst geraadpleegd op 9 juli 2018).

uitdrukkingen.⁷⁷⁹ Hieromtrent merkten we echter al eerder op dat Buysse's belgicismen van een geheel andere aard zijn. Daar waar Van Crugten die in *Le Chagrin des Belges* zeer bewust gebruikte om exotiek, sappigheid en couleur locale te creëren, evenals om de normafwijkende taal van de auteur in de mate van het mogelijke recht te doen en het polyfone karakter van Claus' tekst te bewaren,⁷⁸⁰ draait het bij Buysse zoals we zagen eerder om idiosyncratische eigenaardigheden vanwege de Belgische, Franstalig-Vlaamse vertaalster en is het geen weldoordachte compensatie van een polyfone, regionaal getinte taal in de brontekst. Hoewel er ook in Claus' vroegste werken, zoals *Een bruid in de morgen*, soms Vlaamse constructies en woordkeuzes doorsijpelden (zie supra), paste Claus zijn Vlaamse taalexperiment nog niet systematisch toe op zijn eerste avondvullende stuk. Pas vanaf omstreeks *De verwondering* (1962) en *Vrijdag* (1969) ging Claus expliciet en systematischer met dialectvormen spelen,⁷⁸¹ waardoor het polyfone karakter van zijn werk een nog prominentere eigenschap van zijn schrijven werd en het bijgevolg – zoals we in hieropvolgende gevalstudies zullen zien – een steeds grotere uitdaging voor de Clausvertaler zou worden om het vaak dialectachtige taalgebruik niet zomaar 'weg te vertalen'. Als gevolg van zijn ervaring met het vertalen van Claus' polyfone taal, maar ook van de historische afstand ten opzichte van het vroegere werk die Van Crugten in tegenstelling tot Buysse had en die hem een beter overzicht over de ontwikkelingen van Claus' oeuvre gaven, kende Van Crugten Claus' werk goed genoeg om een onderscheid te maken tussen diens vroegere teksten en het latere door regionale spreektaal geïnspireerde proza- en theaterwerk. Daardoor ging de hervertaler waarschijnlijk bewuster om met het al dan niet gebruiken van belgicismen. Dat Van Crugten in zijn vertaling van *Een bruid* systematisch Standaardfranse vormen gebruikt – die evenwel vlot en sprekend zijn –, maakt zijn vertaling bijgevolg in zekere zin zelfs idiomatischer dan Claus' oorspronkelijke stuk.

⁷⁷⁹ Zie onder meer de reeds eerder vermelde beroemde *Apostrophes*-uitzending van 13 december 1985, evenals onder meer Van Crugten, Alain. 'Le chagrin des francophones'. *op. cit.* Bovendien vertaalde Van Crugten in 1987 het eveneens door Vlaams dialect gekenmerkte toneelstuk *Het haar van de hond* en in de vroege jaren negentig ook nog het in Gents dialect geschreven toneelstuk *Blindeman*.

⁷⁸⁰ Deze gevoeligheid van Van Crugten voor de 'variété de registres' van Claus' schriftuur uit zich expliciet in zijn getuigenis over de totstandkoming van *Le Chagrin des Belges* (1985), waarbij hij zich o.m. verzette tegen de ingrepen van de correctrice van zijn Parijse uitgever die – onwetend over Claus' stijl – 'prétendait mettre dans la bouche de [la grand-mère du héros, Mèreke,] cette brave femme inculte[,] des imparfaits du subjonctif!'. Zie Van Crugten, Alain. 'Le chagrin des francophones'. *op. cit.*, p. 4-5.

⁷⁸¹ Zie voor een diepgaande studie van Claus' taalgebruik en de evolutie van zijn dialectische 'kunsttaal' Lemmens, Wendy. *op. cit.*

Slotbeschouwingen bij de vergelijkende analyse: de verhouding tussen vertaling, hervertaling en adaptatie

De micro-tekstuele vergelijking tussen vertaling en hervertaling, die we zowel vanuit talig, tekstueel en literair perspectief motiveerden als in verband brachten met de habitus van de vertaler en contextuele macro-aspecten, brengt ons tenslotte tot enkele globale observaties. Uit bovenstaande voorbeelden wordt duidelijk dat Van Crugten's hervertaling-revisie heel wat veranderingen en verbeteringen in Buysse's tekst aanbracht die vaak voor een vlottere, spreektaaligere en 'getrouwere' – onder meer door de aanvulling van de weglatingen in de eerste Franse versie – vertaling zorgden. Misinterpretaties worden rechtgezet, stroef lopende conversaties worden versoepeld, ongelukkige woordkeuzes of woordvolgordes worden aangepast en zodoende vaak dichterbij de formuleringen van de oorspronkelijke tekst gebracht, waardoor Van Crugten's vertaling globaal gezien door een grotere nauwkeurigheid gekenmerkt wordt. Toch mogen we niet vergeten dat Van Crugten er uitdrukkelijk voor gekozen heeft om op Buysse's tekst verder te werken en niet van nul te herbeginnen. Buysse's vertaling moet met andere woorden een goede basis hebben gevormd en voldoende verdiensten hebben gehad om niet volledig over boord te worden gegooid. Dit is dan ook af te leiden uit de vele passages uit de eerste vertaling die wél volledig behouden zijn of slechts zeer geringe aanpassingen ondergingen in de reviserende hervertaling. Ook wanneer bepaalde passages niet volledig aansloten bij het origineel door expliciteringen, kleine weglatingen, veranderingen⁷⁸² of een op het eerste gezicht onnodig aangepaste woordvolgorde, worden ze in Van Crugten's revisie meermaals behouden zolang ze voldoende vlot zijn, ritmisch goed zitten, geen te hoogdravend taalgebruik bevatten en ze de interpretatie van de passage niet compromitteren of niet voor discordanties in het tekstverloop zorgen. Opvallend genoeg worden bovendien de nochtans niet onbelangrijke omkaderende toneelaanwijzingen, waaronder gedetailleerde specificaties in verband met de personage-karakterisering, die Claus als 'nota's voor de regisseur' toevoegde ook in de hervertaling, net als in Buysse's eerste versie, niet opgenomen.

In elk geval is het belangrijk om te onthouden dat de hierboven aangehaalde 'vertaalfouten' of onregelmatigheden retrospectief nogal makkelijk te ontmaskeren of verbeteren zijn, terwijl de vertaler die zich als eerste op onbekend terrein waagt, voor een veel moeilijker taak staat dan de vertaalwetenschapper of hervertaler die retrospectief op de vertaalde tekst terugblijkt. In hun artikel over 'voice in retranslation' halen Alvstad en Assis Rosa niet voor niets James St. André aan die stelt dat

⁷⁸² In Van Crugten's tekst is Hilda bijvoorbeeld net als bij Buysse vierendertig in plaats van achtendertig. Ook behoudt Van Crugten bijvoorbeeld de veranderde geldbedragen uit Buysse's stuk.

'retranslating is relatively easier than translating'.⁷⁸³ Daarenboven heeft Buysse niet enkel als eerste een Franse versie van het stuk van Claus verzorgd, haar vertaling was bovendien ook de eerste boekuitgave die er ooit in vertaling van een Clausstuk verscheen en die in Parijs werd gepubliceerd.⁷⁸⁴ Buysse was zoals we illustreerden trouwens de eerste om Claus systematisch te introduceren in het Franse taalgebied én ze speelde ook haar rol om de auteur op de Parijse, Nederlandse én Brusselse (Franstalige) bühne te krijgen, als vertaalster en als agente, ook al was het zoals we zagen Pitoëff met zijn jonge en spraakmakende gezelschap die de impact in het Franse taalgebied ongetwijfeld vergrootte en met de meeste pluimen ging lopen.

Alleen met de pluimen gaan lopen voor zijn revisie-hervertaling deed Alain van Crugten daarentegen niet; hij presenteerde de nieuwe versie zoals gezegd uitdrukkelijk als een samenwerking. Hij verwijst daarbij evenwel niet naar de vroegere vertaling uit 1956. Dit mag op het eerste gezicht misschien overkomen als een gebrek aan erkenning voor zijn voorloper, maar in de context van hervertalingen worden verwijzingen naar voorgaande versies meestal aangewend om uitdrukkelijk op de daarin gemaakte 'fouten' te wijzen, die expliciet te verbeteren en zich als een 'bekwamere vertaler' in contrast met zijn voorganger te profileren.⁷⁸⁵ Met een reviserende hervertaling als die van Van Crugten, die letterlijk de vorige versie gaat verbeteren, kunnen de zogenaamde 'fouten' van zijn voorganger zo mogelijk zelfs nog uitdrukkelijker in de verf worden gezet. Het feit dat Van Crugtens reviserende hervertaling echter een 'covert retranslation'⁷⁸⁶ is, die met andere woorden het 'her'-vertalend aspect niet expliciet vermeldt, komt hier eerder over als blijk van respect en loyaliteit ten opzichte van zijn voorloper en wegbereider Maddy Buysse – een houding die we bij meerdere van Claus' vertalers ten opzichte van deze 'traductrice-introductrice' zien terugkomen.⁷⁸⁷ Daarenboven was Van Crugtens hervertaling en heruitgave van *La Fiancée du matin* niet in de eerste plaats ontstaan als een reactie op Buysse's voorgaande vertaling, maar in het kader van de door hem opgezette *Théâtre Complet*-reeks, die de integrale, chronologische publicatie van Claus' verzameld origineel⁷⁸⁸ toneelwerk in Franse vertaling beoogde en bijgevolg een canoniserende en anthologische functie nastreefde.

⁷⁸³ André, James St. 'Retranslation as Argument: Canon Formation, Professionalization, and Rivalry in 19th Century Sinological Translation'. *Cadernos de Tradução* 11 (2003): p. 59 geciteerd in Alvstad, Cecilia & Alexandra Assis Rosa. *op. cit.* p. 15.

⁷⁸⁴ In het oktobernummer van het tijdschrift *Théâtre de Belgique* verscheen er in 1954 al een vertaling van Claus' *De getuigen – Les Témoins*, van de hand van Jean Guimard (zie supra).

⁷⁸⁵ Zie Koskinen, Kaisa & Outi Paloposki. 'Anxieties of Influence'. *op. cit.*

⁷⁸⁶ Alvstad, Cecilia & Alexandra Assis Rosa. *op. cit.*, p. 16.

⁷⁸⁷ Zie supra o.m. De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*; Vincent, Marnix. *op. cit.*

⁷⁸⁸ De *Théâtre Complet*-reeks had als opzet Claus' origineel toneelwerk uit te geven in Franse vertaling. Vele van zijn bewerkingen, zoals *Woyzeck*, *Macbeth* etc. zijn dus logischerwijs niet opgenomen. Anderzijds zijn Claus'

Dit brengt ons bij de vooropgestelde doelstellingen die de vertaling en hervertaling nastreefden. Dat een hervertaling vaak op verschillende niveaus afwijkt van vorige vertalingen kan zoals eerder aangegeven aan een heleboel factoren liggen, die zowel tekstintern aan interpretatieverschillen of stilistische discrepanties liggen, als tekstextern aan een veranderde historische context, een andere vertaler met zijn eigen visie en achtergrond of een verschillende beoogde functie van de vertaling in de doelcultuur. Bij het (her)vertalen van toneelteksten hangt veel af van die beoogde functie. Zoals eerder aangehaald, maakt men tegen die achtergrond vaak een onderscheid tussen dramavertaling en theatervertaling, waarbij in het eerste geval vooral de nadruk op het literair-tekstuele karakter ligt, terwijl in het tweede geval voornamelijk naar de vlotte opvoerbaarheid van de tekst wordt gekeken. Ook al verschilde de ontstaanscontext van beide *Fiancée*-vertalingen danig, toch waren ze beide niet op bestelling van een theatergezelschap gemaakt. Meer nog, in beide gevallen lijkt het initiatief in de eerste plaats van de vertaler zelf te zijn gekomen. Van Crugten verklaart dit expliciet met betrekking tot het *Théâtre Complet*-project, en zegt vervolgens de volle steun vanuit de toenmalige Vlaamse instanties ter ondersteuning van cultuurverspreiding te hebben gekregen.⁷⁸⁹ Buysse begon in samenspraak met Claus te vertalen, maar uit haar brieven blijkt evenzeer dat het eerste initiatief wel degelijk van haar uit ging.

Als literair vertaalster zonder concrete ervaring met de theaterwereld, kan gesteld worden dat Buysse begin 1955 een puur tekstgerichte vertaling maakte waarbij ze het toneelstuk van Claus in de eerste plaats als een literaire tekst beschouwde.⁷⁹⁰ Claus' *Bruid* was toen Buysse de vertaling maakte trouwens ook in de brontaal nog nooit opgevoerd, maar had wel al een veelbesproken reputatie als leesdrama verworven en zonder opvoering zelfs de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Toneel weggekaapt.⁷⁹¹ Anderzijds ging Buysse (opnieuw in samenspraak met Claus, en in overleg met André Lejard van Fasquelle) onmiddellijk op zoek naar een mogelijk Parijs toneelgezelschap, waarbij de keuze als snel op 'le fils Pitoëff'⁷⁹² viel. Op achtentwintig januari 1955 schreef Buysse, vol overtuigingskracht en zonder culturele stereotypen te schuwen, aan Lejard:

Comme je l'écris à Claus, plus j'y songe, plus je crois qu'aucune troupe n'est mieux qualifiée pour jouer sa pièce que celle des Pitoëff. Je ne vois pas d'actrices

bewerkingen zoals bijvoorbeeld *Thyeste* (naar Seneca), *La Chasse au renard* (naar Ben Jonson) of *La Putain Espagnole* (naar Fernando de Rojas) wél opgenomen in de reeks.

⁷⁸⁹ Interview met Alain van Crugten, afgenomen door Elies Smeyers op 8 mei 2017.

⁷⁹⁰ Voor een typologisch onderscheid van verschillende theatervertalingen zie o.m. Bassnetts basistekst: Bassnett, Susan. 'Ways Through the Labyrinth'. *op. cit.*, p. 90.

⁷⁹¹ Zie Schaevers, Mark. 'Zestig jaar een bruid in de morgen'. *op. cit.*

⁷⁹² Brief van Buysse aan Lejard, 28 januari 1955.

françaises qui conviendraient aux rôles si difficiles, si brumeux d'Andréa et de Hilda. Braïlowsky, le pianiste, m'a toujours dit que la Flandre lui rappelait la Russie ; et je commence à comprendre que ce n'est pas seulement le paysage, mais aussi l'âme des gens. Cette lenteur, cette vie sur un autre plan que celui de l'agitation quotidienne... Je me permets de suggérer tout ceci à vos méditations, afin qu'éventuellement Claus, vous et moi nous puissions unir nos efforts dans le même sens, pour le plus grand bien de l'œuvre en question.

Het feit dat Buysse's tekst echter nog niet uitgegeven was op het moment dat er naar een regisseur en gezelschap op zoek werd gegaan, maakte haar tekst minder definitief en daarom vervormbaarder en kwetsbaarder voor externe ingrepen dan in het geval van een 'officiële', uitgegeven theatertekst. Dat Pitoëff dat zo ook zag en zijn aanpassingen waarschijnlijk zelfs invloed hadden op de uiteindelijk gepubliceerde vertaling, werd reeds uitvoerig geïllustreerd. In die zin kreeg Buysse's oorspronkelijk eerder tekstgerichte vertaling, voordat ze als veelstemmig vormgegeven 'adaptation' in definitieve (boek)vorm verscheen, een efemere tussenstatus als 'littérature grise'⁷⁹³ die typerend is voor het vertalen van theaterwerk. Het werk van de vertaler wordt tegen deze achtergrond vaak geringschattend en als louter instrumenteel gezien, terwijl een bekende schrijver of regisseur uit de doelcultuur met de credits gaat lopen voor de creatieve adaptatie van het stuk. Zoals Bassnett het verwoordt met als voorbeeld het Engelse taalgebied, zijn ook hier weer machtsverhoudingen in het spel die de hiërarchieën in het internationale polysysteem blootleggen.⁷⁹⁴

Translation is, and always has been, a question of power relationships, and the translator has too often been placed in a position of economic, aesthetic and intellectual inferiority. In the theatre this is often seen at its most extreme; the contemporary British policy, as practised by the National Theatre, for example, is a case in point, for translators are commissioned to produce what are termed 'literal' translations and the text is then handed over to a well-known (and most often monolingual) playwright with an established reputation so that larger audiences will be attracted into the theatre. The translation is then credited to that playwright, who also receives the bulk of the income.⁷⁹⁵

⁷⁹³ Zie Schöpfel, Joachim. 'Comprendre la littérature grise'. *op. cit.*; ID. 'Vers une nouvelle définition de la littérature grise'. *op. cit.*

⁷⁹⁴ Zie ook Aaltonen, Sirkku. 'Theatre translation as performance'. *Target* 25.3 (2013): p. 385, die eveneens vaststelt dat '[t]ranslated playtexts on stage can very rarely be attributed to an individual translator' en dit eveneens linkt aan 'the power [that theatre practitioners] exercise during the process'.

⁷⁹⁵ Bassnett, Susan. 'Translating for the Theatre'. *op. cit.*, p. 101; Zie ook Jansen & Wegener. 'Multiple Translatorship'. *op. cit.*, p. 11.

Daaraan voegt Bassnett toe dat in vele gevallen het eigenlijke vertaalaspect zelfs volledig ‘unacknowledged’ blijft – zoals ook bij de *Fiancée du matin*-opvoeringen in 1955 het geval was –, ook al draait het bij theateropvoeringen regelmatig om vertaling-bewerkingen uit andere taalgebieden.

Bij Alain van Crugten hervertaling lag dit van meet af aan anders. In tegenstelling tot Buysse die pas eind 1955, en dus na de opvoeringen, met zekerheid vernam dat Fasquelle haar vertaling wilde uitgeven, maakte Van Crugten zijn hervertaling met het oog op een directe tekstpublicatie in het licht van de *Théâtre Complet*-reeks. Bovendien had Claus’ naam als (toneel)auteur – die intussen een zestigtal (originele, vertaalde, bewerkte) toneelwerken op zijn conto had staan – op het moment dat Van Crugten vertaalde zoals gezegd veel meer weerklank, wat de onaantastbare status van de tekst alleen nog maar versterkte. Tegen deze achtergrond lijkt Van Crugten hervertaling in de eerste plaats te voldoen aan wat Susan Bassnett als een typische tekstgerichte vertaalstrategie van theater bestempelt:

Treating the theatre text as a literary work. This is probably the most common form of theatre translation. The text is treated as if it were a literary work, and the translator pays attention to distinctive features of dialogue on the page. No allowances are made for patterns of intonation and other paralinguistic features and often implicit in this type of translation is the notion of ‘fidelity to the original’. This kind of translation is particularly common where complete works of a given playwright are undertaken, and where the commission is for publication rather than for stage production.⁷⁹⁶

Bovendien ging Van Crugten tijdens zijn vertaalproces niet op zoek naar een concreet theatergezelschap en was het spoedige bewerkstelligen van een (Parijse of toch ten minste prestigieuze) opvoering voor hem veel minder prioritair dan bij Claus’ *traductrice-introductrice* Buysse. Van Crugten (her)vertaalde het werk van een reeds gevestigd auteur, terwijl Buysse een doorbrekend auteur introduceerde van wie nog (bijna) geen toneelwerk bestond of opgevoerd was.

Toch vond Van Crugten dat zijn taak als vertaler er niet louter in bestond een leesdrama aan het Franstalige publiek voor te leggen. Het was met name zijn bedoeling dat de in zijn collectie uitgegeven en grotendeels door hem gemaakte (her)vertalingen van Claus’ toneelwerk ook Franstalige theatermakers direct konden inspireren.⁷⁹⁷ Van Crugten stijl is met name wél vlot en ritmisch en houdt dus wel rekening met ‘patterns of intonation and other paralinguistic features’, wat zeker bijdraagt tot een grotere toegankelijkheid en vlottere opvoerbaarheid van de tekst vanuit theateropzicht.

⁷⁹⁶ Bassnett, Susan. ‘Ways Through The Labyrinth’. *op. cit.* p. 80.

⁷⁹⁷ Interview met Alain van Crugten, afgenomen door Elies Smeyers op 8 mei 2017.

Ondanks de grote 'getrouwheid' van Van Crugtens hervertaling wordt die op de voorpagina toch aangekondigd als een bewerking: 'pièce en 4 actes adaptatée du néerlandais'. In de vertaling die in 1956 werd gepubliceerd lijkt de vermelding 'adaptation de Maddy Buysse' daarentegen beter op haar plaats door de vele weglatingen in de tekst. Volgens Annie Brisset is het echter onmogelijk het onderscheid tussen 'vertaling' en 'adaptatie' strikt vol te houden:

Chercher la démarcation, le point de rupture entre les deux [=traduction & adaptation, ES], conduit à une impasse. [...] En s'ouvrant à d'autres traditions que la tradition occidentale, la traductologie a dû revoir la notion de « traduction ». Le concept a éclaté. Aujourd'hui, il englobe des pratiques d'une grande diversité qui partagent néanmoins ce que Wittgenstein appelle « un air de famille » (Tymozcko 2007). Ces pratiques s'échelonnent sur un continuum.⁷⁹⁸

Het inconsistente gebruik van de termen 'adapter' en 'traduire' in de aankondiging van de toneelstukken in Van Crugtens reeks die nu eens als 'pièce [...] adaptée du néerlandais', dan weer als '[spectacle] traduit et adapté du néerlandais' en in nog andere gevallen als 'comédie [...] traduite du néerlandais' worden voorgesteld, illustreert hoe deze termen inderdaad vaak zonder duidelijk onderscheid worden gebruikt, aangezien ze niet in verband kunnen worden gebracht met duidelijke verschillen in de gebruikte vertaalstrategieën.

Het vaak moeilijk af te lijnen onderscheid tussen de termen 'vertaling' en 'adaptatie' gaat trouwens opnieuw uit van het valse idee dat een vertaling – in tegenstelling tot een bewerking – een 'neutrale' omzetting zou zijn. Een dergelijke opvatting veronachtzaamt het inherent interpretatieve aspect van de vertaaldaad die nooit in een vacuüm plaatsvindt en steeds door niet alleen linguïstische maar ook historische, ideologische, culturele en andere verschuivingen gekenmerkt wordt.⁷⁹⁹ Het fenomeen van hervertaling is, zoals we aantoonen, een bijkomend bewijs van het interpretatieve, veranderlijke karakter van het vertaalproces. In de concrete context van theatervertalingen – zowel vanuit hun intermediale als interlinguale dimensie – wees onder meer Susan Bassnett – toen de vertaalstudie nog in haar kinderschoenen stond en parallel met ontwikkelingen in de theaterstudie – al sinds de jaren tachtig in meerdere

⁷⁹⁸ Brisset, Annie. 'Le Québec à la conquête de Shakespeare: traduction, théâtre et société'. *Équivalences* 44.1/2 (2017) : p. 198.

⁷⁹⁹ Zie ook Marinetti, Cristina. 'Translation and theatre. From performance to performativity'. *Target* 25.3 (2013): p. 316: waar ze met betrekking tot theatervertaling zegt: 'translation choices are all but simple solutions to linguistic or semiotic problems [but] they conceal multiple layers of cultural and ethnic sensitivities and of ethical and aesthetic beliefs underpinned by a power struggle.'

bijdragen⁸⁰⁰ op het inherent collaboratieve en interpretatieve karakter van theater en bijgevolg van theatervertaling, waarbij de auteurstekst slechts een onderdeel uitmaakt van het veelstemmige totstandkomingsproces van het theaterstuk en er bijgevolg sprake is van een gefragmenteerde autoriteit. In recentere studies over theatervertaling, zoals die van Sirkku Aaltonen, wordt, deels gelijklopend met onze eigen aanpak, nog explicieter en vanuit empirisch en proces-georiënteerd perspectief aangetoond op welke manier ‘translations in the theatre [...] [bear] the fingerprints of many subjectivities’.⁸⁰¹ Dit brengt ons rechtstreeks bij Jansens en Wegeners begrip van ‘multiple translatorship’ dat meermaals van toepassing bleek op onze case.⁸⁰² Onze studie toonde bovendien aan dat de verschillende aspecten van het ‘breed genomen’ interlinguale en intermediale vertaalproces aan wederzijdse interactie onderhevig zijn (zowel van *page* naar *stage* als van *stage* naar *page*) en dus niet als geïsoleerde en zich in één richting voltrekkende stappen in het vertaalproces kunnen worden gezien.

⁸⁰⁰ Bassnett, Susan. ‘Ways Through the Labyrinth’. *op. cit.*; ID. ‘Translating for the Theatre’. *op. cit.*; ID. ‘Still Trapped in the Labyrinth’. *op. cit.*

⁸⁰¹ Aaltonen, Sirkku. ‘Theatre translation as performance’. *op. cit.*, p. 385.

⁸⁰² Zie Jansen, Hanne & Anna Wegener. ‘Multiple Translatorship’. *op. cit.*

Conclusie en vooruitblik

De vertaalgeschiedenis van *La Fiancée du matin* is een exemplarische case die het collaboratieve en meerstemmige karakter van het vertaalproces aantoonst evenals de niet verwaarloosbare impact ervan op de uiteindelijke tekstuele en paratekstuele verschijningsvorm en receptie van een literair werk in vertaling. Meer nog, we zagen hoe asymmetrische machtsverhoudingen binnen het literaire veld zich ook in het vertaalproces manifesteerden en letterlijk hun sporen nalieten in de tekstuele totstandkoming van de vertaling – als opvoering en als publicatie – en in haar promotie en receptie. Hierbij kwam het gebruik van ‘epitextueel’ materiaal bij gebrek aan bewaarde manuscripten opnieuw van pas in onze analyse van het vertaalproces. Niet alleen zoals in het eerste hoofdstuk om voornamelijk de verschillende bemiddelaars en hun interacties in het (extra)tekstuele genese-proces van de vertaling uit te lichten – waardoor in het eerste hoofdstuk onder meer de rol van de auteur als zelf-bemiddelaar en de draagkracht van zijn directe entourage duidelijk aan het licht kwamen – maar ook om de concrete *tekstuele* impact van de uiteenlopende ‘vertalende interventies’ na te gaan. De bredere onderlinge verhoudingen van de op elkaar inwerkende literaire (sub)systemen,⁸⁰³ maar ook het toeval en andere niet-voorspelbare aspecten werden daarbij, net als in het eerste hoofdstuk, niet over het hoofd gezien. Dat culturele transfers aan een veelheid van micro- en macrostructurele factoren onderworpen zijn en zich allesbehalve vanzelfsprekend voltrekken, bewijst bijvoorbeeld het feit dat zelfs wanneer Claus op een punt van zijn carrière was aanbeland dat zijn rijkelijke palmares en (internationaal) veelgeprezen oeuvre hem in een schijnbaar onfeilbare positie stelden, zijn verzameld toneelwerk in Franse vertaling niet zonder slag of stoot tot stand kwam en het project uiteindelijk zelfs in duigen viel. Daarbij bleken niet in de eerste plaats de asymmetrische (machts)verhoudingen binnen het literaire systeem,

⁸⁰³ Zoals de plaats van vertaalde literatuur binnen de verschillende ontvangende Franse vs. Franstalig-Belgische contexten en ook de hiërarchische centrum-periferie verhoudingen tussen deze literaire velden of de onderlinge verhoudingen van de culturele en talige gemeenschappen binnen België.

maar institutionele verschuivingen en zelfs kleinschalige toevalligheden roet in het eten te gooien.

Meermaals bleken allerhande vertalende instanties in het vertaalproces over meer zeggenschap en autoriteit te beschikken dan de oorspronkelijke auteur, die op zijn beurt – althans achter de schermen – rollen als die van (co-)vertaler of zelfbemiddelaar innam om de buitenlandse verspreiding van zijn werk te bevorderen. Dat de auteur soms ingreep in het vertaalproces of de vertaling volgens sommige van Buysse's brieven nalas, versterkt op het eerste gezicht misschien juist de indruk van zijn sterke auteursstatus waarbij hij de controle over zijn werk moeilijk los kon laten. En ook wat Hermans de 'ideology of translation' noemt of Alvstad het 'Translation Pact', wijst bovendien op de hardnekkigheid van het klassieke auteursconcept dat de vertalende instantie(s) volledig onzichtbaar maakt en vertaling als een neutrale, equivalente overzetting ziet. Niettemin illustreerde onze gevalstudie dat de grootste tekstuele autoriteit en verantwoordelijkheid evenals het eindoordeel over de vertaling en de paratekstuele (promotionele) omkadering ervan lang niet vanzelfsprekend bij de oorspronkelijke auteur lagen. Vaak liet de auteur bij de Franse vertalingen van zijn werk het laatste woord dan ook noodgewongen aan een ander. Als jong en nog relatief onbekend auteur kon hij soms moeilijk zijn zin doordrukken en moest hij zich meer dan eens neerleggen bij de ongelijke machtsverhoudingen binnen het literaire polysysteem. In het buitenland of in een andere taal gepubliceerd worden, was – zeker in deze vroege jaren – duidelijk belangrijker dan zijn sterke auteurschap laten primeren en daardoor het gevaar te lopen tegen de schenen van de Parijse uitgever of bijvoorbeeld regisseur te schoppen – wat toekomstige kansen in het gedrang kon brengen. Aan de andere kant blijkt Claus het tekstuele vertaalproces ook meermaals te hebben losgelaten om ook zijn vertalers Nederlands-Frans niet voor de voeten te lopen, want ook hen had hij nodig om een voet aan de grond te krijgen in het Franse literaire veld en zeker in Buysse's geval was de vertaalster bovendien veel meer dan slechts een tekstbezorger.

Tegelijkertijd zorgde de Franse vertaling op het internationale forum echter voor een versteviging van de auteurs positie – en niet in de laatste plaats binnen de Nederlandstalige bronliteratuur. Zowel in tijd als in ruimte neemt de auteurspositie met andere woorden uiteenlopende vormen aan. Temporeel is er bijvoorbeeld een verschil tussen de jonge, pas doorgebroken Claus en de latere Claus die reeds lange tijd een gevestigde literaire waarde was. Spatiaal verschilt de manier waarop Claus zich op eenzelfde tijdstip op een verschillende manier profileerde al naar gelang het literaire veld waarbinnen hij zich bewoog en de meer of minder centrale of perifere positie die hij daarbinnen bekleedde. Zoals we bovendien illustreerden, gaan deze ruimtelijk en temporeel veranderlijke positionering en houding gepaard met de sterk context- en situatiegebonden waardenregimes eigen aan het literaire veld en de andere maatschappelijke domeinen waarmee het in interactie treedt.

Soortgelijke parameters beïnvloeden, zoals onder meer de vergelijkende analyses van Buysse's vertaling, Pitoëff's opvoering en Van Crugten's hervertaling illustreerden, eveneens de status van de al dan niet beginnende, centraal of perifeer gepositioneerde vertalende instanties die verschillende overlappende rollen kunnen vervullen. Daar waar Pitoëff's 'stem' die van vertaler en auteur overstemde in zowel de opvoeringstekst zelf als in de paratekstuele omkadering ervan, werd in Van Crugten's geval duidelijk dat een sterk en gezaghebbend vertalersethos de auteurspositie niet noodzakelijk ondermijnde, maar die net kon versterken. Ondanks de vele verschillen tussen de gelaagde en dynamische vertalershabitus, vielen ons toch ook bepaalde gelijkenissen op, waarbij in de vergelijking van de twee interlinguale vertalingen van Buysse en Van Crugten voornamelijk het belang van de intra-Belgische connectie een essentiële en terugkerende eigenschap bleek voor de genese en verspreiding van Claus' oeuvre in het Frans. In volgend hoofdstuk zal die intra-Belgische dynamiek in de Franstalige Clausverspreiding des te sterker naar voren komen.

De concrete gevalstudie van *La Fiancée du matin* illustreerde met andere woorden net als in het eerste hoofdstuk het belang van enerzijds Parijs als internationaal centrum van literaire consecratie en zichtbaarheid dat een invloed uitoefent op andere literaturen en anderzijds het niet te verwaarlozen engagement van Franstalig-Belgische bemiddelaars als cruciale wegbereiders in de verspreiding van Claus' werk binnen de francophonie. Ook in vorig hoofdstuk kwam naar boven hoe België en Vlaanderen, zeker in de jaren vijftig, globaal gezien nog tot op zekere hoogte hybride literair-culturele velden waren, waarin tweetaligheid niet uitzonderlijk was en waarbinnen Franstalige Vlamingen of Belgen Vlaamse auteurs in het Frans vertaalden om die vervolgens in het literaire centrum Parijs te publiceren. Opnieuw wordt duidelijk dat naast de Parijse ook de Franstalig-Belgische, of zelfs ook Franstalig-Vlaamse bemiddelingen een belangrijke tussenschakel of 'tiers impliqué' vormt in het culturele transferproces. Ook Claus' eigen culturele achtergrond is hier direct mee verbonden en speelde een niet te onderschatten rol in zijn haast natuurlijke band met het Franstalige culturele veld, waarbij naast zijn beheersing van het Frans, zijn kennis van de Franse cultuur en zijn herhaaldelijke Parijse verblijven natuurlijk ook zijn eigen mediagenieke persoonlijkheid een niet te onderschatten rol speelde. Onder meer Angèle Manteau had het belang hiervan zoals we in het voorafgaande intermezzo zagen al vlug door, en ook andere Nederlandstalige Parijsgangers waren zich maar al te zeer bewust van deze 'voorsprong' van Claus:

Vast lid van de Hollandse kolonie in Parijs [in de jaren vijftig] was ook de Vlaming Hugo Claus, op wie menigeen toch wel wat afgunstig was omdat hij vanwege zijn tweetalige cultuur zo goed thuis was in zaken waarmee de Nederlandse Parijsgangers nu pas werden geconfronteerd. Rudi Kousbroek: "Het was in die tijd dat ik Hugo Claus leerde kennen: Hoe benijdde ik hem: iemand die even oud was als ik –

toen nog erg jong, twintig of eenentwintig – maar die volkomen op zijn gemak en thuis was in alle dingen die Frankrijk te bieden had”.⁸⁰⁴

Dat Claus zich thuis voelde in de Franstalige cultuur uitte zich inderdaad onder meer in zijn reeds vroege publieke optreden in het Franstalige literaire veld en in zijn zelfprofilering aldaar. Niet alleen achter de schermen toonde hij zich een fervent zelfbemiddelaar die zich echter bewust was van zijn verschillende positie en status in het Franstalige literaire veld dan in zijn eigen taalgebied, maar ook in de *spotlights* liet hij zich binnen de francofonie al snel van zijn meest mediagenieke kant zien. Daarbij is het duidelijk dat hij vertrouwd was met het Franse repertoire en de daaraan verbonden verwachtingspatronen en waardenoordelen, evenals van de ambivalente spelregels van de literaire cultuur – die hij met de nodige clausiaanse ironie en zelfreflexiviteit benaderde, zoals aan de hand van het Jean Antoine-interview werd geïllustreerd. Claus lijkt zich er dus van bewust te zijn geweest hoe de introductie van een buitenlands oeuvre gepaard gaat met de noodzakelijke herinbedding in een nieuwe context met eigen interpretatieve kaders en een eigen repertoire. Een dergelijke herinbedding is zoals we ook in vorig hoofdstuk zagen – en eveneens in volgend hoofdstuk nog diepgaander zullen onderzoeken – bovendien vaak stereotyperend en onderhevig aan betekenisverschuivingen (*resémantisations*) en herinterpretaties. Niet alleen in de tekst zelf treden bij het transformatieve vertaalproces onvermijdelijk verschuivingen op maar in het bijzonder ook in de (promotionele) paratekstuele omkadering, die vaak doelgericht wordt ingezet om een nieuw doeltaallezerspubliek aan te spreken, de vertaalde tekst een zekere legitimiteit te verschaffen en herkenningpunten aan te reiken. Om dergelijke effecten te bekomen wordt het vertaalde werk op verschillende ‘fronten’ van het literaire bedrijf – niet alleen in de publieke ruimte van onder meer de kritiek en de promotie door de uitgeverij maar ook achter de schermen in bijvoorbeeld leesverslagen –, door allerhande ‘spelers’ (vertaler, uitgever, auteur, critici, etc.) binnen het literaire veld in een voor de ontvangende cultuur herkenbaar cultureel repertoire geplaatst dat steeds bepaalde waardeoordelen en verwachtingspatronen met zich meebrengt. Ook al had Claus als vertaald auteur uit een klein taal- en cultuurgebied zelf

⁸⁰⁴ Meijer, Ruud. *op. cit.*, p. 52. Nochtans had Claus ook heel wat aan zijn Nederlandse collega's in Parijs; onder meer uit de briefwisseling met Vinkenoog komt sterk naar boven dat Claus op de tussenkomst van Vinkenoog kon rekenen zowel binnen als buiten het Nederlandse taalgebied. Niet alleen in Nederland bleek Vinkenoog meermaals een goed woordje voor zijn vriend te doen bij uitgevers aldaar, maar ook bij Fasquelle ging Vinkenoog soms langs om voorschotten van Claus te innen en het talent van zijn vriend aan te prijzen – ook al was hij niet zozeer bij concrete vertaalprojecten betrokken. Vinkenoog, die in Parijs bij Unesco werkte, profileerde zich occasioneel ook buiten het Nederlandse en Franse taalgebied als pleitbezorger van Claus, zoals zijn lovende Engelstalig artikeltje in het Amerikaanse *Intro Bulletin: A Literary Newspaper of the Arts* van eind 1955 illustreert. Zie Wildemeersch, Georges. *Laat nooit deze brief aan iemand lezen. op.cit.*, p. 235, p. 459-460.

vaak een eerder beperkte grip op de eigenlijke tekstuele en paratekstuele aspecten van het totstandkomingsproces van de vertaling, toch hield hij zich dus niet afzijdig in de zelf-profilering en publieke bemiddeling ten opzichte van een Franstalig publiek.

Als we Claus' publiekelijke zelfprofilering in het Franstalige veld van naderbij bekijken, is het – zoals onder meer Paul Claes vaststelde met betrekking tot Claus' eigen taalgebied – van belang om 'zich niet [vast te pinnen] op wat Claus zelf zegt. Dat is immers mystificatie tot en met'.⁸⁰⁵ Wat Claus deed en publiekelijk verkondigde, kwam inderdaad niet steeds overeen en ook zijn beweringen in interviews konden elkaar soms rechtlijnig tegenspreken.⁸⁰⁶ Hij leek met andere woorden vaak een spelletje met zijn interviewers te spelen – zoals bijvoorbeeld zijn ondeugende antwoorden in het Jean Antoine-interview suggereerden. Tegen deze achtergrond wees Gillis Dorleijn op de impact die (veronderstelde) verwachtingspatronen kunnen hebben op de manier waarop auteurs in een interview antwoorden, aangezien

[i]n een mediagedomineerde tijd [...] interviews zo talrijk [zijn] dat een auteur bij het beantwoorden van steeds dezelfde vragen tot een reeks van rituele antwoorden zou kunnen komen waarin niet meer zijn ideeën, maar wat van hem wordt verwacht – wat past bij zijn auteursprofiel – voor het voetlicht wordt gebracht. Bij Claus is dat interessant genoeg het profiel van een schrijver die steeds verandert, zich achter maskers schuilhoudt, een spel speelt met de vragen. Zo'n proteïsch beeld is eveneens een vorm van fixatie en verwordt in de literaire en publieke ruilte evenzeer tot een gemeenplaats.⁸⁰⁷

Tegelijkertijd toonde die zelfreflexieve en kameleonachtige houding van Claus echter hoezeer hij zich wist te manoeuvreren binnen de paradoxale waarderegimes van het literaire veld waarbij hij zijn verhaal en houding aanpaste al naar gelang de context waarin hij optrad. Dit bleek onder meer uit het relatief vroeger Franstalige televisie-interview met Jean Antoine en met betrekking tot zijn latere Franse vertalingen wees Stéphanie Vanasten erop dat Claus zijn Franse interviewers bijvoorbeeld vaak naar de mond praatte wanneer zij hem met bepaalde literaire grootheden vergeleken.⁸⁰⁸ Door Claus' publieke zelfpositionering te benaderen als een onderdeel van de herinbedding

⁸⁰⁵ Dütting, Hans. *op. cit.*, p. 385.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 383: '[Claus] werd eens voor televisie geïnterviewd over een opera, en zong vol lof over het genre. Maar de take moest worden overgedaan, en in de tweede versie begon Claus de opera af te breken. Interviews moeten bij zijn literaire genres worden gevoegd,' aldus Paul Claes. Ook Vanasten, Stéphanie & Lore Vandevorde. *op. cit.* p. 116 wijzen erop dat 'divers aspects de cette pratique médiatique invitent à considérer les entretiens de Claus comme un genre à part entière au sein de l'oeuvre, aussi traduite'; zie ook Dorleijn, Gillis. 'Literatuuropvattingen'. *op. cit.*, p. 46.

⁸⁰⁷ Dorleijn, Gillis. 'Literatuuropvattingen'. *op. cit.* p. 46.

⁸⁰⁸ Zie supra. Vanasten, Stéphanie. 'Appelez-moi empereur'. *op. cit.*, p. 273.

eigen aan een cultureel transferproces en in verband te brengen met zijn houding achter de schermen,⁸⁰⁹ is het mogelijke de publieke profilering van Claus te zien als onderdeel van een – weliswaar veranderlijke – zelf-bemiddelings- of zelf-vertaalstrategie.

Het ging echter niet alleen om de juiste literaire markt- en publieksgerichte strategieën aan te wenden, maar ook om netwerken uitbouwen en onderhouden. Met name Maddy Buysse speelde niet alleen als vertaalster maar ook als literair agente en bemiddelaarster in de breedste zin van het woord een niet te onderschatten pioniersrol in de vroege totstandkoming en verspreiding van Claus' oeuvre in het Frans – en zelfs in andere talen. Het belang van Buysse als bemiddelaarster van Claus en zelfs breder, als verspreidster van de Nederlandstalige literatuur in het Frans, werd tot nu toe wel al meermaals aangestipt,⁸¹⁰ maar nooit in detail geïllustreerd en genuanceerd. Onze contextuele, tekstuele en paratekstuele vertaalanalyse liet toe om deze lacune met betrekking tot Buysse's Clausbemiddelingen op te vullen en de netwerken in kwestie duidelijker in kaart te brengen.

Bovendien kwam via de Parijse opvoering en dankzij Buysse's multidirectionele bemiddelingen tussen niet alleen Vlaanderen en Frankrijk, maar ook tussen onder meer Frankrijk en Franstalig België en tussen Vlaanderen en Franstalig-België, de eerste Brusselse Franstalige toneelopvoering van Claus' volwaardig toneeldebuut op de planken in 1959. Ook al werd er soms hekelend opgemerkt dat Claus zowel in Vlaanderen als in Franstalig-België pas de verdiende aandacht kreeg wanneer hij zich in Parijs had bewezen,⁸¹¹ toch bleef de impact van de vroegste Parijse doorbraak voornamelijk net in België het langst nazinderen. In volgend hoofdstuk zullen we zien hoe binnen de francofonie de balans wat betreft de aandacht voor Claus' werk stilaan meer en meer naar het Belgisch-Franstalige veld begon over te hellen. Achter de schermen was de Franstalig-Belgische belangstelling en inbreng echter al vanaf het prille begin van Claus' eerste buitenlandse 'stappen' prominent aanwezig – zoals zowel het voorgaande als het huidige hoofdstuk aantoonden. Net als Henri Vandeputte was ook Claus' eerste systematische bemiddelaarster-vertaalster, Maddy Buysse, een

⁸⁰⁹ Onder meer Munday, Jeremy. *op. cit.* p. 74 wijst op het belang om publieke (en voor het publiek bestemde) documenten zoals gepubliceerde interviews te toetsen aan privé-interviews of andere niet-publieke documenten. Met betrekking tot Claus in het bijzonder wijst Gillis Dorleijn er in navolging van Dirk De Geest op dat interviews 'hun eigen interpretatieve problematiek hebben', maar dat een omzichtige benadering ervan, met de nodige contextualisering, ons toch ook iets kan bijbrengen over de visie van de auteur. Zie Dorleijn, Gillis. 'Literatuuropvattingen'. *op. cit.*, p. 48-48.

⁸¹⁰ De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 541; Vincent, Marnix. *op. cit.*; Andringa, Kim. *op. cit.*, p. 137; Meylaerts, Reine. "'Kleine' literaturen in vertaling'. *op. cit.*, p. 44; Verbeeck, Sara. *op. cit.*, p. 482.

⁸¹¹ Zie supra; Lampo, Hubert. *op. cit.*; Anoniem. 'Kijker op Hugo Claus in franstallige [sic] Belgische pers...'. *op. cit.* en E.M. 'Vlaams toneel in Franse Teaters [sic]'. *op. cit.*

Franstalige Vlaamse. Haar persoonlijke motieven en veel systematischere en doordachtere aanpak verschilden echter grondig met Vandepottes eenmalig opportunisme en diens mentorachtige relatie ten opzichte van de piepjonge Claus. Niettemin is het van belang hun bemiddeling in te bedden in het hybride en tweetalige, biculturele België waarbinnen ze circuleerden, contacten hadden en actief waren over en om taalgrenzen heen. Daarnaast hadden ze beiden ook sterke connecties met het internationale Franse literaire veld. Deze vroege Clausbemiddelaars kunnen met andere woorden niet eenzijdig tot de doel- dan wel de broncultuur worden gerekend. Onze gevalstudie onderstreept op die manier het belang van culturele en professionele grensoverschrijdende netwerken, evenals de daarmee gepaard gaande hybriditeit van de verschillende culturele ruimtes die in dit *cultural transfer*-proces in elkaar grijpen. Het veel-richtingsverkeer van deze culturele uitwisseling voltrekt die zich niet rechtlijnig of tweepolig, maar via zijpaden en complexe netwerken van bemiddelende instanties en ‘tiers impliqués’. Nu eens hebben we te maken met een Franstalige Vlaamse vertaalster, dan weer met een in Parijs wonende Vlaamse auteur, dan weer met een Brusselse opvoering waarbij de Franstalig-Belgische kritiek zich – afgaande op hun referenties naar Vlaamse opvoeringen of naar reacties van Vlaamse collega-journalisten – (onrechtstreeks) laat beïnvloeden door de oorspronkelijke receptie van het stuk in de brontaal, etc.

De vergelijkende studie van Buysse's vertaling met de latere hervertaling van *La Fiancée du matin* uit 1990, liet bovendien toe ook Alain van Crugten – dé grote Clausvertaler van Claus' latere carrière – te introduceren en diens positie in het literaire veld, alsook de context waarbinnen hij vertaalde met die van Claus' vroegste systematische vertaalster-agente te vergelijken. Hierdoor was het mogelijk twee van Claus' belangrijkste vertalers uit twee verschillende periodes van zijn carrière naast elkaar te zetten, wat al een vooruitblik werpt op de evolutie van Claus' auteurspositie in het Franse veld en de impact daarvan op de vertaalstrategieën in tekst en paratekst die we in het laatste hoofdstuk zullen exploreren en waarin nieuwe bemiddelaars hun opwachting maken.

INTERMEZZO 2: Een overgangperiode

Het zwaartepunt verschuift. Van Parijs naar Brussel – bij gebrek aan beter?

*‘Wanneer Parijs bij uitzondering over het werk van een Vlaming zijn zegen schenkt, dan draait Brussel vliegensvlug bij’.*⁸¹²

Radiostilte in Parijs

In het huidige ‘tussenhoofdstuk’, waarin we onder meer de Franse vertaling en vroege opvoeringsgeschiedenis van *Suiker* (1958) van naderbij zullen bestuderen, zal duidelijk worden dat het citaat uit bovenstaande titel al snel zijn geldigheid verloor wat betreft de Franstalige receptie van Hugo Claus’ werk. Zoals we reeds illustreerden in vorige hoofdstukken was de Parijse consecratie en doorbraak inderdaad van cruciaal belang voor de internationale verspreiding en wereldwijde erkenning van Claus’ werk – tot retroactief in zijn eigen taalgebied toe – toch zagen we dat de intra-Belgische connecties al van begin af aan cruciaal waren in de totstandkoming van de Franse vertalingen. Met de Brusselse *La Fiancée du matin*-opvoering in 1959 begon Brussel zich ook stilaan te ontpoppen tot een belangrijk zwaartepunt in de Franse Clausreceptie. Meer nog, Claus zou van dan af aan steeds vaker ook in een zogenaamd ‘Belgisch repertoire’ worden ingebed – wat onder meer expliciet gebeurde in bijvoorbeeld Sions en Redings bijdragen aan de theaterbrochure bij de Brusselse *Fiancée du matin*-opvoeringen (zie supra). In dit intermezzo evenals in het aansluitende hoofdstuk zal deze intra-Belgische link in de Franstalige Clausreceptie des te meer centraal komen te staan.

⁸¹² Zie E.M. ‘Vlaams toneel in Franse Teaters [sic]’, *op. cit.*

Deze 'zwaartepuntverschuiving' op gebied van de receptie bracht echter ook meerdere andere kleine en ingrijpendere verschuivingen teweeg op verschillende niveaus van het 'culturele transfer-proces'. Nieuwe bemiddelaars met andere motieven en doelstellingen maken hun entrée, andere contacten en contracten lopen op de klippen, maar toch zijn er ook bepaalde continuïteiten. De overgang van Parijs naar Brussel voltrok zich met name niet van de ene dag op de andere en wat we hier de Parijse 'radiostilte' na Claus' vroegste doorbraak noemen was niet absoluut, noch blijvend. Er zouden ook na de breuk met Fasquelle, waarop we hierna in meer detail ingaan, nog Parijse publicaties met Maddy Buysse als spilfiguur het licht zien en met *Le Chagrin des Belges* zou er in 1985 ook een heuse Parijse 'her-doorbraak' plaatsvinden. Anderzijds bleef – net zoals ook de (Franstalig-)Belgische aanwezigheid er in feite al van begin af aan (achter de schermen) was tijdens de vroege 'Parijse periode' – ook tijdens de 'Belgische periode' de blik van de (nieuwe) francofone bemiddelaars vaak sterk op Parijs gericht, zelfs bij de meest fervente pleitbezorgers van een pro-Belgisch of intra-Belgisch discours. Deze ambigue relatie vanuit de francofone periferie ten opzichte van het Parijse centrum zal voornamelijk ook in volgend hoofdstuk sterk naar boven komen.

De redenen voor de zwaartepuntverschuiving kunnen bovendien niet louter aan een afnemende interesse voor Claus' werk in Parijs en een toegenomen aandacht in Franstalig België worden toegeschreven. Zoals we zullen zien, zal in wat volgt opnieuw het essentiële belang van professionele en persoonlijke netwerken als basisconditie voor interculturele uitwisselingen geïllustreerd worden. Meer dan in vorige gevalstudies zal echter ook hun precaire karakter sterk naar boven komen, waarbij het verplaatsen, veranderen of wegvallen van een schakel of 'actor' in het netwerk al snel een kettingreactie van gevolgen teweeg kan brengen. Met name in onze analyse van het mislukte totstandkomingsproces van *L'Étonnement* en *À propos de Dédé* bij Fasquelle zal het belang van onder meer individuele bemiddelaars en de efficiëntie van hun onderlinge communicatie (of net het gebrek daaraan) aan bod komen. Ook de eigenlijke vorm of kwaliteit van de vertalingen zou als een belangrijk argument gelden voor de stopzetting van de samenwerking tussen Claus en Fasquelle. Zowel het puur tekstuele als het bredere, omringende 'materiële' vertaalproces ligt met andere woorden aan de basis van een al dan niet geslaagde 'culturele transfer'. Het einde van de samenwerking tussen Claus en zijn eerste vaste Parijse uitgever vormt zo de aanloop tot het laatste hoofdstuk waarin Claus' twee eerste boekpublicaties die alleen bij een Franstalig-Belgische uitgeverij verschenen zullen worden behandeld – namelijk die van de op verschillende vlakken bij uitstek 'Vlaamse' teksten *Vendredi* (1975) en *L'Étonnement* (1976).

Sucre in het Centre Dramatique du Nord (1963): een terugkeer naar de bakermat

Op tweeëntwintig november 1958 beleefde Claus' toneelstuk *Suiker* zijn première. Net als bij *Een bruid in de morgen* enkele jaren eerder gebeurde dat in de Rotterdamse Schouwburg in een regie van de Nederlander Ton Lutz. Diezelfde maand verscheen het stuk ook in boekvorm.⁸¹³ Over *Suiker* claimde Claus dat het rechtstreeks geïnspireerd was door zijn ervaring als seizoenarbeider in de Noord-Franse suikerbietenteelt. De thematiek en setting van het stuk waren bijgevolg misschien wel herkenbaarder voor een Noord-Frans doelpubliek dan voor het oorspronkelijke Nederlandstalige (of zelfs in de eerste plaats Nederlandse) publiek, waarbij een Franse vertaling of bewerking het stuk als het ware kon thuisbrengen bij zijn 'natuurlijke publiek'. Dat André Reybaz (1922-1989), de toenmalige directeur van het pas opgerichte Centre Dramatique du Nord (CDN) in Tourcoing (nabij Rijsel) die mening was toegedaan, uit zich in zijn prompte interesse voor het stuk. Al op achtentwintig februari 1960, liet Reybaz Claus via een briefkaartje⁸¹⁴ weten dat hij van het stuk had gehoord via een zekere Paul van den Bock⁸¹⁵ en erg geïnteresseerd was om het in het Frans op te voeren, en wel als eerste stuk ooit in zijn nieuwe theatercentrum. In zijn kaartje geeft Reybaz aan dat Claus' stuk *Suiker* in het beleid paste dat hij voor ogen had voor het nieuwe Centre Dramatique du Nord, aangezien hij van plan was de toneeluitwisseling tussen België en Frankrijk te bevorderen – iets waar hij overigens al enige ervaring mee had opgedaan als *introduceur* van niemand minder dan Michel de Ghelderode in de Parijse theaterwereld in de tweede

⁸¹³ Van deze eerste pocketuitgave zouden er tussen november 1958 en februari 1960 maar liefst 15.684 exemplaren over de toonbank zijn gegaan. Zie 'Biografie 1950-1960'. *Studie- en documentatiecentrum Hugo Claus*, online. <https://www.uantwerpen.be/nl/onderzoeksgroep/hugo-claus-centrum/biografie/1950-1960/> (Laatst geraadpleegd op 13 maart 2018).

⁸¹⁴ Een kopie van dit kaartje van Reybaz aan Claus bevindt zich in het Studie- & Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

⁸¹⁵ Waarschijnlijk gaat het in feite om Paul De Bock (1898-1986), een Franstalig-Belgisch schrijver en advocaat die innig bevriend was met Michel de Ghelderode en zo waarschijnlijk met Reybaz in contact stond.

helpt van de jaren veertig.⁸¹⁶ Maar Reybaz benadrukt dat vooral ook de setting van het stuk doorslaggevend was voor zijn interesse:⁸¹⁷

L'action de *Sucre* se déroulant dans le Nord de la France, il me tenterait particulièrement de jouer d'abord cette pièce. J'ose espérer que vous aurez la gentillesse de m'expédier le plus vite possible votre manuscrit et à l'avance, je vous remercie.

Reybaz' hoop dat Claus hem het manuscript snel zou opsturen, bleek echter te optimistisch. Niet alleen bereikte het bericht Claus niet meteen – zo blijkt uit latere brieven waarin Claus zich verontschuldigt voor zijn late reactie – ook had deze na *La Fiancée du matin* zijn zinnen blijkbaar nog op Parijs staan en was de uitnodiging uit een Frans provinciestadje niet meteen een prioriteit. Reybaz was dan wel een niet onbelangrijke naam binnen de Parijse theaterwereld, zijn nieuwe theatercentrum – dat een decentralisatie van het Franse cultuurleven voorstond – had zijn sporen nog niet verdiend en garandeerde daarbij geen Parijse opvoeringen. Dat bij Claus de focus nog in de eerste plaats op Parijs lag voor zijn nieuwe stuk blijkt onder meer uit een eerdere brief van Roger Reding – die we nog uit vorig hoofdstuk kennen –⁸¹⁸, geschreven op tien mei 1959, een klein jaar voordat Reybaz Claus contacteerde. Als organisator van *Les Soirées Françaises* schreef Reding Claus naar aanleiding van de Brusselse opvoeringen van *La Fiancée du matin* die hij toen voorbereidde, en hij liet tegelijk ook al wat vallen over mogelijke Parijse plannen voor *Sucre*:

SUCRE: Madame Buysse me dit que vous avez des projets sur Paris, j'aimerais avant que vous ne vous engagiez en recevoir un texte et avec votre accord le donner à lire à Raymond Rouleau⁸¹⁹ qui serait, je crois, l'homme idéal en France pouvant assurer à la pièce une carrière digne d'elle. D'autre part, je suis assez lié

⁸¹⁶ Reybaz voerde in 1947 al *Hop Signor!* op in het Théâtre de l'Œuvre met zijn gezelschap Le Myrmidon dat hij samen met zijn vrouw Catherine Toth pas had opgericht. De echte doorbraak van Ghelderode in Parijs kwam er vooral in 1949 wanneer Reybaz de eerste prijs won tijdens de Concours des Jeunes Compagnies met de opvoering van Ghelderodes *Fastes d'Enfer*. Ghelderodes grootste Parijse succes zou tot ongeveer tot 1954 aanhouden. Zie Beyen, Roland. 'Le dramaturge : de l'interdit à la Ghelderodite'. *Bulletin de L'Académie royale de langue et de littérature françaises* 76.3-4 (1998): p. 403-432.

⁸¹⁷ Ook in een later radio-interview naar aanleiding van de opvoeringen in 1963 zegt Reybaz dat een van de redenen om het stuk te spelen de setting 'dans notre région, dans le Nord de la France' was. *France-Inter*, 14 november 1963, Inathèque, PHD94031842.

⁸¹⁸ In 1959 was Reding nog actief bij het Théâtre des Galeries (Brussel), maar vanaf 1964 (tot 1970) was hij directeur van het Théâtre Royal du Parc (Brussel).

⁸¹⁹ (1904-1981) Belgisch-Frans acteur, theater- en filmmaker. Van 1944 tot 1951 was hij met Lucien Beer directeur van het Parijse Théâtre de l'Œuvre.

avec Peter Brook.⁸²⁰ Pourquoi ne pas également lui confier la pièce ? Qu'en pensez-vous ?⁸²¹

Wat de Parijse plannen ('[l]es projets sur Paris') waarop Reding zinspeelt precies waren is niet helemaal duidelijk. Uit correspondentie bewaard in het Grasset-Fasquelle archief blijkt dat het Théâtre de l'Œuvre voor eind 1958 van Claus een stuk verwachtte⁸²² en enkele jaren voordien al, op vijf oktober 1956 had ook Pitoëff nogmaals zijn interesse voor Claus' theaterwerk getoond in een briefje waarin hij schreef: 'J'apprends que vous avez écrit une nouvelle pièce! Voulez-vous me l'envoyer?'.⁸²³ Dit moet de indruk hebben gegeven dat de deur naar Parijs nog open stond, maar uiteindelijk bleek er toch niets uit de bus te zijn gekomen – ook niet wat betreft de Parijse connecties die Reding in zijn brief aanhaalt.

In elk geval toont bovenstaand brieffragment dat ook Reding het nochtans groots zag met Claus en bijgevolg met plezier zijn internationale contacten aansprak ter bevordering van de verspreiding van Claus' werk. Zoals we in vorig hoofdstuk trouwens al aanstipten, leek Reding er wel iets voor te voelen om zélf als Claus-ontdekker en -*introduceur* bekend komen te staan. Dat zou hem met name niet alleen persoonlijke faam als (toekomstig) theaterdirecteur opleveren, het kaderde ongetwijfeld ook binnen zijn bredere 'Belgische project' (zie infra) dat hij later als directeur van het Théâtre du Parc nog verder zou uitwerken en waarbij hij, zoals we zullen zien, een sterk Belgisch theater met Europese uitstraling wilde uitbouwen.

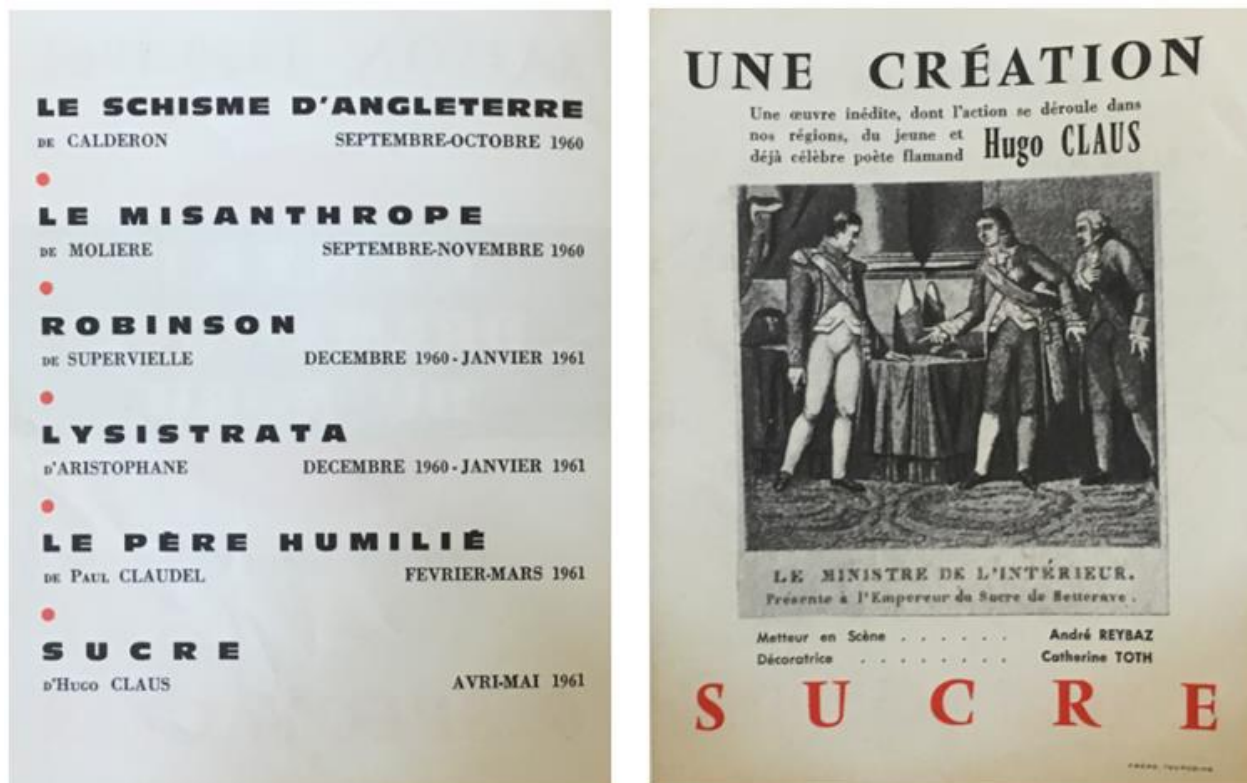
André Reybaz bleef Claus vanuit Noord-Frankrijk echter meerdere brieven en kaartjes schrijven in de loop van 1960 en had de opvoering van het stuk zelfs al aangekondigd voor april en mei 1961 in een programmaboekje van het Centre Dramatique du Nord. In een krantenknipsel van tien februari 1961 in *Le Havre Libre* wordt die aankondiging echter bijgesteld: 'Ne pouvant créer cette saison *Sucre d'Hugo* Claus, le Centre Dramatique du Nord recherche pour conserver l'éclectisme de son programme une [autre] pièce moderne [...]'.⁸²⁴

⁸²⁰ (°1925) Brits theaterproducent en regisseur die onder meer een tijdlang binnen the Royal Shakespeare Company (Londen) actief was.

⁸²¹ Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756 / 440.

⁸²² Zo blijkt uit een brief van 11 februari 1958 van Fasquelle aan Claus, evenals uit een brief van 23 april 1958 van Buysse aan Lejard.

⁸²³ Een kopie van deze brief is aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.



Figuur 24 Fragmenten uit het programmaboekje van het seizoen 1960-1961 van het Centre Dramatique du Nord, met de voorbarige aankondiging van *Sucre*. Brochure aanwezig in de collectie van Antiquariaat De Slegte. Met dank aan Kris Landuyt voor zijn toestemming tot de inzage van de collectie.

Wanneer Claus in 1963 dan toch toehapt op Reybaz' aanhoudende verzoeken om *Sucre* in het Frans te mogen opvoeren, blijft Roger Reding vanuit Brussel echter het hele onderhandelingsproces op de voet volgen – hijzelf had blijkbaar ook zijn zinnen op *Sucre* gezet en was duidelijk geen groot voorstander van de Noord-Franse première. Hij spoort Claus dan ook aan om in de overeenkomst met Reybaz vast te leggen dat de opvoeringen van het CDN uitsluitend in Noord-Frankrijk mochten plaatsvinden en dat de Parijse pers niet mocht worden uitgenodigd. Op het eerst gezicht lijkt dit een averechts advies dat de verspreiding van het stuk in het gedrang brengt, maar volgens Reding is het noodzakelijk; beter geen Parijse persaandacht voor een opvoering van een klein en nog onbekend gezelschap uit Tourcoing, dan dat in Parijs wordt opgemerkt dat de enkele jaren eerder in het uiterst prestigieuze Théâtre de l'Œuvre opgevoerde auteur plots naar de provincie is verbannen. Nochtans was André Reybaz als regisseur toch niet van de minsten, en had een Parijse persdelegatie bij de Noord-Franse opvoeringen misschien wel degelijk een Parijse opvoering kunnen bevorderen, zeker omdat Reybaz zelf geen onbekende was in Parijse theatermilieus. Maar Reding is het daar duidelijk niet mee eens. De opvoering die in het CDN het licht zag was volgens hem bovendien niet

voldoende ‘op punt’, zo besluit Reding die zelfs zo ver ging in zijn bemoeienissen met de Franse *Sucre*-opvoeringen dat hij de première⁸²⁴ in het CDN in Tourcoing had bijgewoond. Hij is formeel:

Je vous prie, cher Hugo, faites en sorte d’interdire [la présence de la presse parisienne aux représentations de *Sucre* au CDN] car dans l’état actuel où la pièce est présentée nous allons avoir une presse parisienne « vitriolante » [...] : ce sera le suicide pur et simple.

[...]

Il est bien certain que si vous ne voulez pas prendre cette position (ce qui est votre droit le plus absolu) non seulement la pièce ne verra pas le jour à Paris et vous devez comprendre que je ne pourrai même pas la monter ici.⁸²⁵

Was Redings vrees voor een bijtende Parijse pers werkelijk gegrond? Of handelde hij eerder uit eigenbelang aangezien hij zelf plannen had met Claus’ stuk? Claus volgde in elk geval Redings advies op en stuurde Reybaz al op vijftien november een aangetekend schrijven waarin hij representaties buiten ‘le Nord’ verbiedt, evenals het uitnodigen van de Parijse pers bij deze ‘noordelijke’ (en dus provinciale) opvoeringen. Een teruggevonden tourschema van het CDN bevestigt dat Reybaz zich hier inderdaad aan zou houden en dat het gezelschap van het CDN dus enkel noordelijke provinciesteden aandeed.⁸²⁶

Nochtans kende deze eerste, kleinschalige Franse opvoeringen geen slechte kritische ontvangst, ook al bleef die eerder beperkt in omvang. Niettemin was niemand minder dan de bekende Parijse theaterrecensent en oprichter van de Gallimard-reeks *Le Manteau d’Arlequin*, Jacques Lemarchand, toch aanwezig bij de Noord-Franse première en een van de recensenten die zich lovend uitliet over Claus’ *Sucre*.⁸²⁷ De Franse theatercriticus was zijn eerdere positieve ervaring met *La Fiancée du matin* uit 1955 (zie supra) duidelijk nog niet vergeten. Als voorstander van ‘la décentralisation théâtrale’ en als pleitbezorger van jonge en vernieuwende gezelschappen (zie supra) hoeft deze aanwezigheid van Lemarchand niet te verbazen, noch zijn positieve commentaar op het stuk van een Vlaams auteur dat bovendien buiten het Parijse centrum werd opgevoerd door een provinciaal gezelschap. Ook in Vlaanderen werd trouwens meermaals bericht

⁸²⁴ Die vond plaats op 12 november 1963. De voorstelling zouden duren tot 20 december 1963.

⁸²⁵ Brief van 14 november 1963, Roger Reding aan Hugo Claus. Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756 / 440.

⁸²⁶ Aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

⁸²⁷ Lemarchand, Jacques. ‘*Sucre* de Hugo Claus au Centre Dramatique du Nord’. *Le Figaro Littéraire*, 19-25 december 1963. Wegens deze publicatie in een vooraanstaand Parijs blad moet de CDN-opvoering de Parijse pers toch in zekere mate hebben bereikt. Ook Reybaz’ radio-optreden op *France-Inter* (zie supra) droeg ongetwijfeld bij tot de bekendheid van het stuk, mogelijk ook tot buiten Noord-Frankrijk.

over de première in Tourcoing en haar overwegend positieve ontvangst. Meer bepaald de toch wel 'prestigieuze' recensie van Lemarchand werd expliciet besproken in het 'Kritisch Tijdschrift' *Bok*.⁸²⁸ Hedwig Speliers, de schrijver van het *Bok*-artikel merkt op dat Lemarchand Claus' *Sucre* bespreekt op dezelfde pagina dat hij ook stukken van Gorki, Marivaux en Musset presenteert en dat Lemarchand er dus niet voor terugschrikt de jonge Vlaming in het illustere gezelschap van deze wereldberoemde auteurs te plaatsen. Daarnaast was Lemarchand de opvoering van *Andréa, ou la Fiancée du matin* inderdaad nog niet vergeten, aangezien de Franse recensent daar expliciet naar verwijst. Na Claus' personages vervolgens met die van Steinbecks *Des souris et des hommes* (de Franse vertaling van *Of Mice and Men*, 1937) te hebben vergeleken – wat enige wrevel van Speliers opwekt: 'dan zie ik niet goed in wat er nog van Claus zelf is...' (p. 74) – besluit Lemarchand echter, met bewoordingen die ons aan de eerdere *Fiancée*-recensies doen denken, dat Claus toch een zeer eigen, poëtische stemklank heeft:

Le ton d'Hugo Claus n'en demeure pas moins très personnel et la poésie directe, très simple, de l'atmosphère qu'il crée n'appartient qu'à lui.

'Claus heeft dan toch wat van hem, de toon en de atmosfeerscheppende poëzie', merkt de nogal sarcastische *Bok*-medewerker besluitend op.

Enkele andere Franse bladen laten zich ook grotendeels positief uit over de opvoeringen in het CDN.⁸²⁹ In een krantenknipsel uit *France Soir*⁸³⁰ gaat de aandacht vooral uit naar de setting en wordt het stuk uitdrukkelijk ingebed in de lokale, socio-historische context van de Noord-Franse suikerindustrie, wat niet onlogisch is aangezien Claus het harde leven van de simpele, uitgebuite suikerarbeiders portretteert. Hierbij wordt in het bewuste artikel trouwens opgemerkt dat er tussendoor uitvoerig werd geapplaudiseerd door het Noord-Franse publiek – wat illustreert dat de thematiek daar wel degelijk leefde – en dat de enige niet enthousiaste toeschouwers werden gevormd door een koppel rijke suikerindustriëlen dat de opvoering bijwoonde. Het hoeft niet te verbazen dat dit Franse artikeltje uitdrukkelijk werd geciteerd in het Vlaamse communistische blad *De Roode Vaan*,⁸³¹ met felicitaties aan het adres van Hugo Claus. De vertaling en Noord-Franse provinciale opvoering zorgden er met andere woorden voor dat Claus' tekst op een nog directere en uitdrukkelijker manier dan in de originele versie met de sociale thematieken van de Noord-Franse suikerindustrie in verband werd

⁸²⁸ Speliers, Hedwig. 'Sucre de Hugo Claus au Centre Dramatique du Nord'. *Bok: Kritisch Tijdschrift* 1.6 (1963) : p. 74-75.

⁸²⁹ Bourg, H. 'Une création au Centre dramatique du Nord. Sucre de Hugo Claus'. [dagblad onbekend], [1963]; Anoniem. 'Le Centre Dramatique du Nord a joué Sucre: une pièce sur les betteraviers'. *France Soir*, [1963].

⁸³⁰ Anoniem. 'Le Centre Dramatique du Nord a joué Sucre: une pièce sur les betteraviers'. *op. cit.*

⁸³¹ Anoniem. 'Suiker'. *De Roode Vaan*, 29 november 1963.

gebracht, wat vervolgens werd opgepikt in het communistische discours van een blad uit de brondcultuur. Dat een tekst afhankelijk van de ontvangende context waarin die (door onder meer vertaling) terechtkomt andere socio-narratieve discoursen⁸³² kan activeren en vanuit verschillende (groeps)perspectieven tot uiteenlopende reacties leidt, wordt met dit voorbeeld met andere woorden opnieuw duidelijk en zal nog beter uit de verf komen in vergelijking met de sterk verschillende Vlaamse en Franstalig-Belgische ontvangst van *Sucre* in 1965 (zie infra).

Het contrast tussen deze overwegend positieve persreacties op de Noord-Franse opvoeringen en Redings negatieve beoordeling van de première van het stuk in het CDN die we hieboven aanhaalden, versterkt ons vermoeden dat Reding vooral zélf met het stuk aan de slag wilde om het zowel in Brussel als in Parijs op de bühne te krijgen en hij daarom wat geringschattend deed over de Noord-Franse productie.

Een ‘Belgische’ creatie

Het ingrijpen van Reding geeft bovendien aan dat de lat hoog lag en de ambities niet gering waren. Vertaald en zelfs opgevoerd worden in het Frans en in Frankrijk was kennelijk niet genoeg als het niet in Parijs was. Bij gebrek aan beter, was een vooraanstaande Brusselse schouwburg dan ook te verkiezen boven een achteraf gelegen Franse provinciestad – zeker als men nadien nog kans wilde maken in Parijs. Dat was alleszins Redings argument, zoals hij in zijn eerder geciteerde brief van veertien november 1963 aangaf. In diezelfde brief liet hij bovendien duidelijk merken dat hij Claus’ werk en de Franse verspreiding ervan erg ter harte nam en dat zijn verzet tegen een te grote persaandacht voor de Tourcoing-opvoeringen louter daaruit voortspoot:

Voilà bien, cher Ami, tout ce que je pense, j’espère que vous serez convaincu et je vous demande de ne voir dans tout ceci, je le répète encore une fois, que mon attachement à votre œuvre et à la cause du théâtre belge dont vous êtes à mon avis le chef de file actuel.

Dat Reding Claus al vaker als grootste talent van het ‘théâtre belge’ had voorgesteld, zagen we in vorig hoofdstuk reeds in Redings introductie in het programmaboekje van het Théâtre des Galeries naar aanleiding van de Brusselse *Fiancée du matin*-voorstellingen in 1959. Daar had hij over Claus geschreven:

Le théâtre belge compte un nouvel auteur de talent, le plus exceptionnel de sa génération.

⁸³² Baker, Mona. *Translation and Conflict*. op. cit. Zie onze inleiding.

Ook al valt het te betwijfelen of Redings motieven zo altruïstisch waren als hij in zijn brief doet uitschijnen, en hij ongetwijfeld ook handelde om zijn eigen stempel op het Belgische theaterleven te drukken, toch kunnen we niet ontkennen dat hij werkelijk moeite deed om Claus ook aan Franstalig-Belgische kant een stevige positie te verzekeren. Dit engagement jegens Claus kadert bovendien ook binnen Redings visie op de Belgische cultuur en binnen zijn concrete toneelbeleid – dat hij vooral vanaf 1964, als hoofd van het Théâtre Royal du Parc, zou uitdragen en expliciet zou formuleren. Hij heeft het zowel in zijn briefwisselingen als in zijn publiekelijke verkondigingen over zijn toneelbeleid met name steeds over ‘le théâtre belge’ en ziet Claus daar blijkbaar dus als één van de grote boegbeelden van – een indicatie van Claus’ verstevigde positie als toneelschrijver binnen het toenmalige ‘Belgische’ literaire systeem, zowel als uithangbord, als op gebied van de intra-Belgische uitwisseling.

Dat Redings visie uitgesproken ‘Belgisch’ was kwam al eerder aan het licht in zijn keuze voor Claus tijdens de *Soirées Françaises* in 1959 (zie supra) en uit zich uitdrukkelijk in meerdere artikels naar aanleiding van zijn aanstelling als nieuwe directeur van het Théâtre Royal du Parc in 1964. Daarin haalt Reding de centrale punten van zijn toneelbeleid aan: ten eerste wil hij ‘un “théâtre belge” de qualité qui reflétera la production de nos deux communautés nationales’ en ten tweede wil hij ‘faire cesser “l’émigration” de nos bons éléments vers les scènes étrangères’.⁸³³ Zijn interesse voor Claus’ toneelwerk kadert duidelijk in die visie. Niettemin wilde hij naar eigen zeggen geen navelstarend Belgisch toneel nastreven; Reding hoopte een aantrekkelijker klimaat voor Belgische acteurs, regisseurs en toneelschrijvers te creëren door zowel de interne dynamiek te verbeteren als door buitenlands talent naar België te halen. Op die manier geloofde hij dat het mogelijk was een waardig Belgisch én Europees theater te ontwikkelen in Brussel en tegelijk de ‘hemorragie de talents’⁸³⁴ binnen België tegen te gaan. Die tegelijk interne Belgische en internationale Europese visie moet zowel tegen de achtergrond van het groeiende belang van Brussel als ‘Europese hoofdstad’ in de loop van de jaren zestig worden gezien, als binnen het toenmalige Belgische politieke klimaat waar in 1962 de taalgrens was vastgelegd en de opsplitsing van de cultuurgemeenschappen nog zou volgen.

⁸³³ C.-G. S. ‘Roger Reding veut donner sa chance au théâtre belge. Un inédit de Ghelderode va être créé par ... Bourvil’. *Le Peuple*, 26 februari 1963.

⁸³⁴ *Ibid.* Zeer gelijkaardige formuleringen wat betreft Redings ‘politique théâtrale’ komen onder meer aan bod in: A.P. [Paris, André] ‘L’avenir du théâtre du Parc. M. Roger Reding parle de sa politique et de ses projets’. *Le Soir*, 26 februari 1963; Anoniem. ‘Nouveau directeur du Parc pour la période 1964-1973. M. Reding définit sa « politique théâtrale »’. *La Libre Belgique*, 26 februari 1963; Anoniem. ‘M. Roger Reding prône une collaboration entre les théâtres européens’. *Le Soir*, 31 augustus 1963.

Op acht juni 1965 kreeg *Sucre* dan ook daadwerkelijk haar Belgische, Brusselse première in het Théâtre Royal du Parc, waar Reding sinds het jaar voordien directeur was geworden. Na de première volgden nog zestien voorstellingen.⁸³⁵ De persontvangst was omvangrijk en uitgesproken lovend. In zowat alle belangrijke Franstalig-Belgische bladen verschenen recensies naar aanleiding van Claus' stuk en ook de Vlaamse pers liet weer van zich horen – al lagen de toon en de accenten daar enigszins anders. In Franstalige bladen wordt voortdurend gefocust op het belang van Redings keuze om een Vlaamse auteur in het Frans te laten opvoeren in een Brusselse schouwburg. Hierbij wordt Claus overigens in meerdere recensies uitdrukkelijk als 'Belgisch' auteur bestempeld of zelfs als 'un auteur belge d'expression flamande'⁸³⁶ – wat tegen de achtergrond van de tegenwoordig klassieke opdeling in 'littérature belge d'expression française' of 'littérature francophone de Belgique' en 'Vlaamse literatuur' op zijn minst een opmerkelijke categorisering is.⁸³⁷ De keuze voor een Franstalige voorstelling van een Clausstuk in de programmering van het Parktheater wordt in de Franstalig-Belgische pers in meerdere gevallen expliciet als een toenaderingspoging gezien om een brug te slaan over de onlangs vastgelegde taalgrens heen met de steeds meer op zichzelf staande cultuurgemeenschappen tot gevolg⁸³⁸ ('jeter un pont entre nos deux communautés culturelles'⁸³⁹) en om te ontsnappen aan het kleingeestige 'ostracisme linguistique'⁸⁴⁰. De recensent van het Franstalig-Belgische blad *Pourquoi Pas?* is het meest uitgebreid en expliciet in zijn kritiek op de contemporaine intra-Belgische culturele dynamiek (of het gebrek daaraan) en ziet de programmering van Claus in het Brusselse Théâtre du Parc als een voorbeeldig tegeninitiatief:

On eût peut-être évité bien des difficultés dans notre vie nationale si les deux cultures dont elle est faite ne s'étaient pas aussi systématiquement ignorées et si l'on s'était appliqué à provoquer entre elles une osmose soutenue par une politique de connaissance mutuelle. On n'en serait sans doute pas au point de tension où nous sommes si les œuvres de l'une et l'autre langue avaient pu assurer

⁸³⁵ Ter vergelijking: *La Fiancée du matin* kende in 1959 acht opeenvolgende Brusselse representaties in het kader van de *Soirées Françaises*.

⁸³⁶ Zie bijvoorbeeld Ledent, Roger. 'Au Parc "Sucre" s'apparente à un certain populisme américain, mais la pièce verse trop souvent dans une sorte de pathos mélodramatique conventionnel et désuet'. *La Meuse-La Lanterne*, 10 juni 1965. Ondanks de eerder kritische titel is de algemene teneur van het artikel positief en sluit het af met de bemerking dat 'les qualités dramatiques [de la pièce] sont, répétons-le, d'une très grande richesse'.

⁸³⁷ 'Depuis longtemps en effet, notre littérature francophone se définit systématiquement comme « belge »'. De Geest, Dirk & Reine Meylaerts (red.). *op. cit.* p. 17.

⁸³⁸ De officiële indeling in cultuurgemeenschappen zou er in 1970 komen met de eerste staatshervorming.

⁸³⁹ J.H. [Hislaire, Jacques] 'Au Parc: *Sucre*'. *La Libre Belgique*, 10 juni 1965.

⁸⁴⁰ Ledent, Roger. *Ibid.*

cette communication par l'esprit qui est capable d'empêcher les passions de s'exaspérer et de réaliser l'unité d'une sympathie intellectuelle. Au lieu de cela, on en est arrivé à cette situation aberrante que les écrivains flamands largement connus à l'étranger ne le sont pratiquement pas dans une moitié de leur pays, et cela vaut tout autant pour nos écrivains d'expression française qui demeurent cantonnés, quoique un peu moins, dans leur zone linguistique.

Si j'évoque cet aspect paradoxal de notre vie littéraire, c'est parce que le Théâtre du Parc a pris l'heureuse initiative de mettre à son programme une pièce d'Hugo Claus : « Sucre » [...] ⁸⁴¹

De verwijzingen naar Claus als 'notre compatriote' ⁸⁴² zijn in de ontvangst van *Sucre* nog talrijker dan bij *La Fiancée* en geheel in die lijn wordt Claus zoals gezegd dus ook meermaals 'un auteur belge flamand' ⁸⁴³ of 'un Belge' ⁸⁴⁴ genoemd. In tegenstelling tot het inconsistente en willekeurig exotiserende gebruik van identitaire categorieën in de Parijse pers enkele jaren voordien, waarbij meestal zonder bewust onderscheid met termen als 'belge', 'hollandais', 'néerlandais' en 'flamand' werd rondgestrooid (zie supra), gebruiken deze Belgische recensenten de term 'belge' veel systematischer en consequenter. De nadruk ligt hierbij op het inclusieve in plaats van op het exotiserende; Claus wordt gezien als een van 'onze' grote Belgische (toneel)auteurs met internationale allure. Dit is een duidelijk voorbeeld van wat Baker in haar socio-narratief model omschrijft als 'framing by labelling', waarbij door het toekennen van op het eerste gezicht misschien onschuldige, maar in feite erg betekenisvolle 'labels' aan bepaalde elementen of deelnemers binnen een discours, die gelabelde entiteiten in een bepaald interpretatief kader worden ingebed. ⁸⁴⁵ Zeker in het geval van identiteitscategorieën zijn dergelijke labels allesbehalve onschuldig en kunnen ze, zoals we zullen zien, tot zeer uiteenlopende reacties leiden al naar gelang de vertegenwoordigde perspectieven.

Ook het toneelstuk *Sucre* zelf wordt in de Franstalig-Belgische pers ondanks zijn zeer precieze, lokale setting niet gereduceerd tot een regionalistisch, folkloristisch werk, maar wordt daarentegen ontvangen als een literair-theatraal evenement, een gebeurtenis ('un événement') ⁸⁴⁶ van nationaal én internationaal belang. Vooral de vergelijkingen met internationale, Amerikaanse voorbeelden staat hier (wederom) centraal; de gelijkenissen met John Steinbecks *Des souris et des hommes* (*Of Mice and Men*,

⁸⁴¹ Anoniem. 'Théâtre du Parc: *Sucre*'. *Pourquoi Pas ?*, 17 juni 1965.

⁸⁴² Ledent, Roger. *Ibid.*; R.P. 'Au Parc: *Sucre*'. *La Dernière Heure*, 10 juni 1965; Anoniem. '*Sucre*'. *L'Éventail*, 4 juni 1965; Fringilla, Rob. '*Sucre*'. *L'Éventail*, 11 juni 1965.

⁸⁴³ L., Chris. 'Au Théâtre du Parc. *Sucre* de Hugo Claus'. *Le Peuple*, 10 juni 1965.

⁸⁴⁴ Pantalón [pseudoniem van Braun, Benoît]. 'Au Parc: *Sucre*'. [*Les Beaux-Arts*], juni 1965.

⁸⁴⁵ Zie Baker, Mona. *Translation and Conflict*. op. cit., p. 122.

⁸⁴⁶ Pantalón. op. cit.

1937) die eerder ook door Lemarchand (zie supra) werd opgemerkt, is alomtegenwoordig in de Franstalig-Belgische pers – waarbij steeds naar de Franse titel van Steinbecks stuk wordt verwezen. Daarnaast duiken occasioneel ook referenties op naar onder meer Dos Passos, O'Neill en Faulkner. In elk geval, zo besluit de recensent Benoît Braun die onder het pseudoniem 'Pantalon' schrijft: *Sucre* 'est une sorte d'événement [...] même les ouvreuses ne se souvenaient plus d'y avoir pareillement vibré...'.⁸⁴⁷

In een Nederlandse recensie die in *De Telegraaf* verscheen op negen juni 1965 wordt een dergelijke opvatting van het stuk als een theaterevenement van internationale allure, en eveneens als een statement binnen het toenmalige Belgische cultuurklimaat bevestigd. De *Telegraaf*-recensent citeert de Nederlandse regisseur Ton Lutz, die naast de regie van de Nederlandstalige première van *Suiker* enkele jaren voordien ook de regie van de Franse opvoeringen in het Théâtre du Parc verzorgde.

“Men heeft het”, gelooft Lutz, “ondergaan als een toneelgebeurtenis, zoals een werk van Pinter of Albee, niet als folklore, het gevaar dat Vlaamse schrijvers altijd lopen bij een Franstalig publiek”. [...] Voor Brussel is deze productie in feite een revolutionaire gebeurtenis: in het centrum van de Franse cultuur heeft een Nederlandse regisseur een stuk ten tonele gebracht van een Vlaamse auteur [...].⁸⁴⁸

Zoals reeds in vorig hoofdstuk terloops aan bod kwam werkten Lutz en Claus trouwens al samen bij de Nederlandstalige première van *Een bruid in de morgen* in 1955 en waren beide heren intussen goed met elkaar bevriend geraakt. Dat Lutz de regie voerde van de Franstalige voorstelling paste overigens perfect in Redings filosofie waarbij hij niet alleen binnenlands talent (van beide taalgemeenschappen) wilde aanmoedigen, maar ook buitenlands talent wilde aantrekken.

In de Vlaamse pers wordt het hele Brusselse *Sucre*-gebeuren eveneens met grote aandacht gevolgd, maar worden dezelfde gebeurtenissen en feiten vaak op een verschillende manier geïnterpreteerd dan in de Franstalige (en Nederlandse) pers – wat de verschillende visies en de soms brede kloof tussen de uiteenlopende cultuur- en taalgemeenschappen des te sterker doet uitkomen. Eerder dan de (vermeende) wederzijdse desinteresse voor elkaars cultuurleven – wat in de toenmalige Franstalige pers meestal als een kritiekpunt naar boven kwam – ligt in de Vlaamse pers de nadruk vooral op het zogenaamde culturele superioriteitsgevoel dat vanuit Franstalig-Belgische hoek voor Vlaamse Nederlandstalige literaire werken zou heersen.⁸⁴⁹ In tegenstelling tot

⁸⁴⁷ *Ibid.*

⁸⁴⁸ Anoniem. 'Ton Lutz regisseerde: *Suiker* in Franse opvoering'. *De Telegraaf*, 9 juni 1965.

⁸⁴⁹ Een dergelijk superioriteitsgevoel vanuit Franstalig-Belgische hoek ten opzichte van de Vlaamse taal wordt historisch gesitueerd door De Geest, Dirk en Reine Meylaerts. *op. cit.*, p. 24 e.v. Zo werd in de Belgisch-

de Franstalig-Belgische pers, levert de Vlaamse pers geen negatief commentaar of zelfs helemaal geen commentaar op de recent vastgelegde taalgrens en de culturele verdeeldheid binnen België die daar volgens meerdere Franse journalisten uit voortvloeide. De talige opsplitsing wordt in Vlaanderen, anders dan bij hun Franstalige landgenoten, blijkbaar niet als een te betreuren escalatie ervaren.⁸⁵⁰ Daarnaast wordt er in de Vlaamse pers wel op een eerder wrevelige manier gereageerd op de zogezegd plotse Franstalige interesse voor de Vlaamse auteur Hugo Claus. De meeste Vlaamse critici die het over het Brusselse *Sucre* hebben zijn tevreden dat er eindelijk enige aandacht voor een auteur uit hun taalgebied is, maar in plaats van het als een positieve toenaderingspoging te zien, wordt er vooral geklaagd dat het zo lang heeft geduurd alvorens de Franstaligen aandacht toonden voor Vlaamse creaties. Een zeldzame uitzondering waarbij vanuit Vlaamse hoek de Franse interesse voor enkele Vlaamse stukken wel met enig optimisme en met verzoeningsgezindheid wordt onthaald is het in vorig hoofdstuk aangehaalde artikel van Staf Knop.⁸⁵¹ Zelfs toen er dan 'eindelijk' Franstalige aandacht voor Vlaams literair werk was, werd die aan Vlaamse kant in de meerderheid van de recensies blijkbaar nog steeds als enigszins neerbuigend ervaren. Zo laat P.v.M. in *De Standaard* weten dat *Sucre* in het Théâtre du Parc slechts ternauwernood zijn plekje in het programma wist te behouden en dan nog ten koste van andere Vlaamse toneelauteurs:

[Tone] Brulin viel van de affiche en Claus kon zich nog aan de laatste redplank vastgrijpen, misschien juist omdat Brulin over boord ging...⁸⁵²

Bovendien viel *Sucre* volgens deze recensent op een ondankbare plaats in de programmatie, namelijk als einde-seizoenspektakel in de zomermaand juni '[die] het publiek stellig niet naar het theater drijft'.⁸⁵³ Tussendoor merkt de recensent echter op dat de zaal desalniettemin redelijk goed bezet was – wat net vanwege de zomerperiode evenwel als een teken van opmerkelijke interesse gezien kan worden.

nationalistische poging om een unitaire Belgische literatuur te bekomen uitgegaan van Vlaamse thematieken die echter enkel in de superieur geachte Franse taal literair vorm konden krijgen – aangezien het Vlaams niet als een volwaardige taal werd gezien. Volgens De Geest en Meylaerts blijft een dergelijke visie op de Belgische literatuur die het licht zag in de negentiende eeuw van kracht tot in de eerste helft van de twintigste eeuw.

⁸⁵⁰ Tegen de achtergrond van de Vlaamse emancipatie was het vastleggen van de taalgrens daarentegen een verworven recht. Voor meer details omtrent de totstandkoming van de taalgrens tussen Vlaamderen en Wallonië, zie o.m. De Schryver, Reginald; De Wever, Bruno & Gaston Durnez (red.). *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Vol. 3. Tielt: Lannoo, 1998. p. 2949-2962.

⁸⁵¹ Knops artikel verscheen echter niet specifiek naar aanleiding van *Sucre*, maar wat later en het blik terug op meerdere Franstalige voorstellingen van Vlaams toneel, waaronder *Sucre*. Knop, Staf. 'Vlaamse toneelschrijvers in het Frans'. *op. cit.*

⁸⁵² P.v.M. 'Claus' *Sucre* in de Parc [sic] een sukses'. *De Standaard*, 14 juni 1965.

⁸⁵³ *Ibid.*

Soortgelijk commentaar verschijnt onder meer in *Het Laatste Nieuws*, waar een zekere P.V.B. het ongehoord vindt dat het Parktheater in het programmaboekje bij Claus' stuk van een 'Belgische creatie' durfde te spreken – en hij met andere woorden de socio-narratieve 'labelling' van een inclusief Belgisch verhaal verwerpt. Opnieuw wordt er uitgegaan van een verondersteld superioriteitsgevoel van Franstalig-Belgische kant:

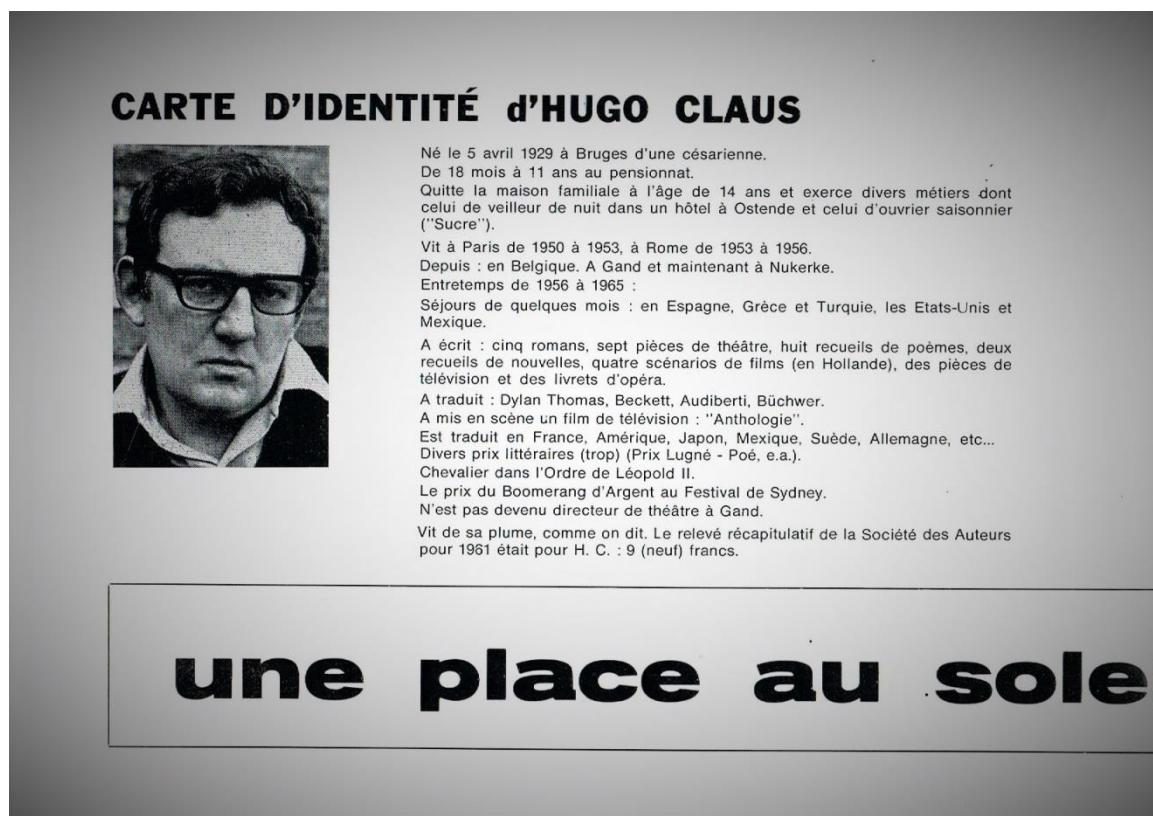
Men leest inderdaad in het programma van de Parkschouwburg dat deze schouwburg de “Belgische creatie” brengt van een stuk van Hugo Claus, dat veel bijval heeft in Nederland, in verscheidene Europese landen en zelfs in de Sovjet-Unie.

De bestuurder van de Parkschouwburg zou de waarde van deze franstalige [sic] creatie in België niet verminderd hebben door de vermelding, dat Claus ook gespeeld wordt door de K.N.S. en door de K.V.S. Of zijn “Belgische creaties” in het Nederlands hem te min?⁸⁵⁴

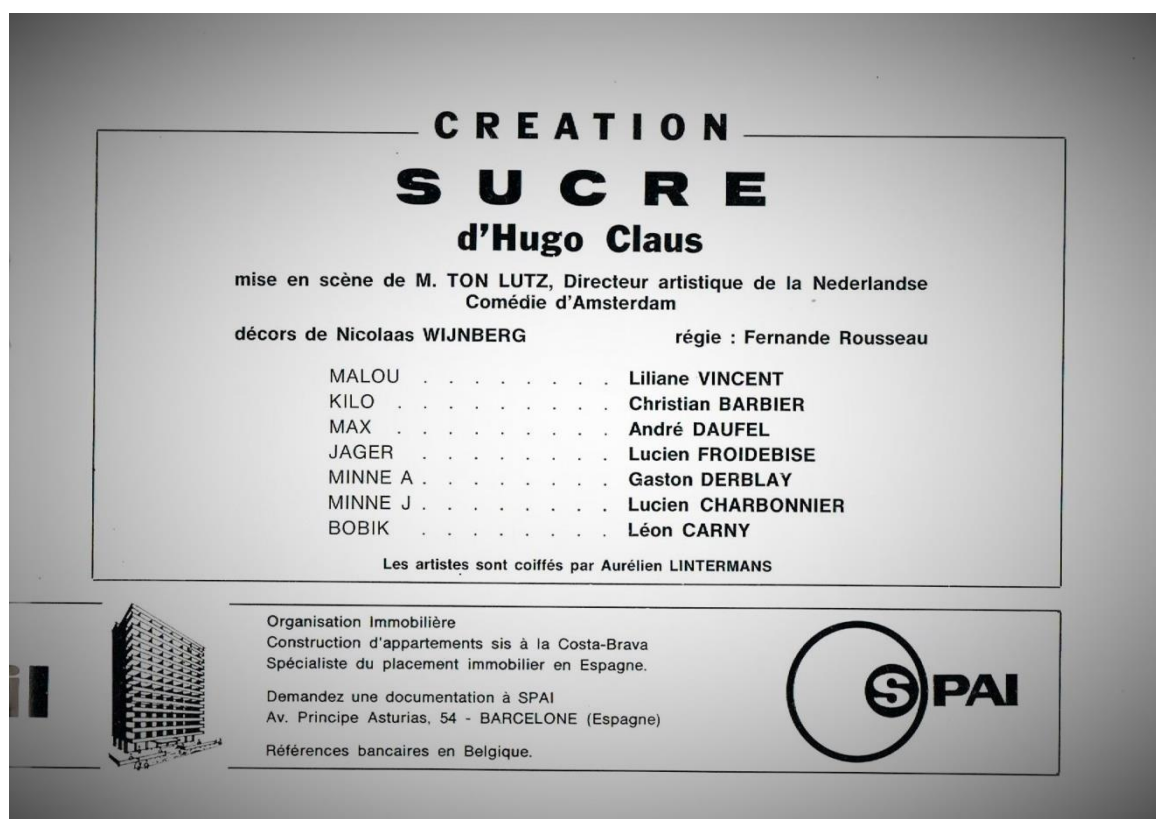
Daar waar in de Franse pers bij het gebruik van de term 'Belgisch' de nadruk dus duidelijk lag op positieve connotaties van inclusiviteit en wederzijdse culturele uitwisseling die het 'ostracisme linguistique' konden overstijgen, lag dat in de Vlaamse pers meestal volledig anders. Daar werd het eerder als een illegitieme toe-eigening ervaren waarbij 'eens te meer' de Vlaamse cultuur en literatuur niet ten volle in hun bestaansrecht en eigenheid werden erkend. Net als in het bovenvermelde *Laatste Nieuws*-artikel met de spottende titel 'Wie is Hugo Klaus?', wordt in het rechts-conservatieve, Vlaamsgezinde Brugse blad *De Nieuwe Dag*⁸⁵⁵ zelfs beweerd dat het Parktheater er alles aan deed om zelfs de Vlaamse identiteit van Claus moedwillig te verzwijgen. Als we de Franstalige pers erop nagaan, valt een dergelijke insinuatie echter geenszins met de inhoud van het beschikbare krantenmateriaal te stroken. De Franstalig-Belgische recensenten laten merken dat ze goed op de hoogte zijn van Claus' Vlaamse afkomst, van zijn status binnen de Nederlandstalige literatuur en in de meeste gevallen zelfs van zijn schrijverspalmares – zeker wat betreft de Franse en Franstalige creaties van zijn toneelstukken. Ook het programmaboekje van *Sucre* bij de Brusselse opvoering in het Théâtre du Parc vermeldt trouwens expliciet dat Claus in Brugge geboren is, in het Oost-Vlaamse Nukerke woont en géén theaterdirecteur werd van de Gentse schouwburg. Wat sommige Vlaamse recensenten ook mochten beweren, Claus' Vlaamse afkomst wordt zowel in de Franstalig-Belgische pers als in de publieke aankondigingen van het Théâtre du Parc verre van verzwegen.

⁸⁵⁴ P.V.B. 'Wie is Hugo Klaus?'. *Het Laatste Nieuws*, 18 juni 1965.

⁸⁵⁵ E.M. 'Vlaams toneel in Franse Teaters [sic]'. *De Nieuwe Dag*, 2 juli 1965. *De Nieuwe Dag* was 'een periodiek in de trend van 't Pallieterke'. Zie De Wever, Bart. 'De schaduw van de leider. Joris Van Severen en het na-oorlogs Vlaams-nationalisme (1945-1970)'. *Belgisch tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis* 32.1-2 (2001): p. 232.



Figuur 25 Fragment uit het programmaboekje bij de *Sucre*-opvoering in het Théâtre du Parc (1965), linkerpagina.



Figuur 26 Fragment uit het programmaboekje bij de *Sucre*-opvoering in het Théâtre du Parc (1965), rechterpagina.

De manier waarop *Sucre* als ‘création belge’ wordt aangekondigd in het programmaboekje, wekt echter wel op het eerste gezicht inderdaad de indruk dat de Franstalige opvoering van *Sucre* in Brussel de eerste van het stuk was – en zelfs van Claus’ toneelwerk als geheel – in België, terwijl dat niet het geval was:

Comme il a commencé cette saison, Roger REDING vous présente aujourd’hui pour la terminer « une création belge », peu ordinaire si l’on sait que ce sera la première fois qu’Hugo CLAUS consacré tant en Hollande que dans plusieurs pays d’Europe et en U.R.S.S. sera joué dans son pays. Mais oui. Il est intéressant aussi de signaler que Sacha PITOEFF créa de lui à Paris une de ses œuvres : LA FIANCEE DU MATIN.

Eigenaardig genoeg wordt hier dus ook niet naar de eerdere Brusselse *Fiancée du matin*-opvoering uit 1959 verwezen, ook al werd die eveneens door Reding georganiseerd. Niettemin toonde de Franstalig-Belgische pers dat ze een beter geheugen had dan degene die het programmaboekje had opgesteld en werd er bijna systematisch naar onder meer de vroegere Franstalig-Belgische *Fiancée du matin*-opvoering in de Galerieschouwburg verwezen. De retorische vraag van de *Laatste Nieuws*-recensent die zich zogezegd afvroeg of het Brusselse Parktheater het vermelden van “Belgische creaties” in het Nederlands [...] te min’ vond, heeft met andere woorden wel een punt wat betreft de onvolledigheid van deze omschrijving van Claus’ ‘Belgische’ opvoeringsgeschiedenis in het programmaboekje, maar spreekt duidelijk voornamelijk vanuit een Vlaams minderwaardigheidscomplex dat blind is voor het feit dat er evenzeer aan eerdere Franstalig-Belgische opvoeringen werd voorbijgegaan in het onvolledige programmatekstje.

Daarnaast moeten de “Belgische creaties” in het Nederlands’ waarnaar P.V.B. hierboven in *Het Laatste Nieuws* verwijst, ook genuanceerd worden. *Suiker* werd inderdaad al in maart 1959 voor een Vlaams publiek ten tonele gebracht in een galavoorstelling van het stuk in de Brusselse Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS), maar dan wel door het Nederlandse gezelschap van het Rotterdams Toneel dat in november 1958 ook de wereldpremière in Rotterdam had opgevoerd. Net als bij *Een Bruid in de morgen* werd Claus’ *Suiker* met name eerder in Nederland geaccepteerd en opgevoerd dan in zijn eigen Vlaanderenland, wat de auteur danig tegen de borst stuitte, zo vertrouwt hij Johan Anthierens toe in een interview voor het Vlaamse blad *De Perscoop*:

[...] ik [heb] *Suiker* in juli van vorig jaar aan de KNS⁸⁵⁶ [...] voorgelegd en het manuscript [moet] er nog altijd in de laden [...] liggen. Antwerpen had al lang met *Suiker* kunnen voor de dag komen, maar wat wil je... Een bruid in de morgen is dezelfde weg opgegaan.⁸⁵⁷

Ook onder meer de Nederlandse krant *Het vrije volk* schreef na de voorstelling in de KVS, op vier maart 1959, met enige verwondering over het feit dat het stuk pas na zesenvestig voorstellingen in Nederland eindelijk in het vaderland van de schrijver in première ging – en dan nog in de productie van een Nederlands gezelschap. De Nederlandse recensenten wonden er geen doekjes om dat deze situatie op zijn minst ongewoon was en vroegen zich openlijk af ‘of *Suiker* in België ooit een tweede voorstelling [door een Belgisch gezelschap] z[ou] beleven’. Het stuk werd bij deze eerste Belgische voorstelling voor een Vlaams publiek goed onthaald, maar de auteur had de recensent van *Het vrije volk* zelf zijn twijfels toevertrouwd:

(hij [= Claus] vertrouwde ons dat later toe): Waarom worden mijn stukken in dit land niet normaal gespeeld? Waarom wel in Nederland?⁸⁵⁸

Uiteindelijk voorzag de Antwerpse KNS tussen dertig mei en vier juni 1959 – na de Nederlandse (‘Hollandse’) introductie in de KVS te Brussel – wel enkele opvoeringen van het stuk in een regie van Fred Engelen, deze keer met een Vlaams gezelschap. Bij de KVS zelf zou het na het ‘Nederlandse’ gala in maart 1959 echter tot 1965 duren vooraleer ze zich aan een eigen productie van het stuk waagden. Ook de pocketuitgave van *Suiker* was volgens Claus enkel een verkoopsucces in Nederland, waarbij Vlaanderen slechts instond voor een miniem percentage van de totale verkoop – iets wat zich volgens de auteur zelfs zou doortrekken in de verkoop van al zijn boeken, zo vertrouwt Claus Johan Anthierens toe in het eerder vermelde *Periscoop*-interview.

De wrevelige reactie van sommige Vlaamse recensenten op de onvolledige omschrijving van de Belgische voorgeschiedenis van het stuk in het programmaboekje van le Théâtre du Parc, moet met andere woorden in perspectief geplaatst worden. De nadruk die er in het Franstalige programmaboekje werd gelegd op het feit dat Claus ‘[est] consacré tant en Hollande’, zonder dat die eer hem systematisch in eigen land te beurt viel, legt de vinger pijnlijk op de wonde – een wonde waar de Vlaamse pers misschien liever aan voorbij ging.

⁸⁵⁶ De KNS of languit Koninklijke Nederlandse Schouwburg was een Antwerps theatergezelschap tussen 1853 en 1998 dat intussen met andere gezelschappen samensmolt tot Het Toneelhuis.

⁸⁵⁷ Anthierens, Johan. ‘Bittere *Suiker*. Openhartig gesprek met Hugo Claus naar aanleiding van de gala opvoering van 3 maart’. *De Periscoop*, 1 maart 1959.

⁸⁵⁸ Anoniem. ‘*Suiker* oogst alle lof in Brussel’. *Het vrije volk: democratisch-socialistisch dagblad*, 4 maart 1959.

In elk geval toont deze toch wel grotendeels systematisch afwijkende ontvangst in enerzijds de Nederlandstalige en dan vooral Vlaamse pers en anderzijds de Franstalig-Belgische pers dat dezelfde culturele transfer, met name de Franstalig-Belgische première van *Sucre* in 1965, erg uiteenlopende reacties kan teweegbrengen al naar gelang het perspectief van waaruit hij wordt bekeken, geïnterpreteerd en becommentarieerd. Zoals Elke Brems vaststelde met betrekking tot het concrete geval van intra-Belgische culturele relaties en transfers – of eerder het gebrek daaraan – in het hedendaagse ‘Belgische’ literaire landschap,⁸⁵⁹ kunnen die van elkaar verschillende visies binnen respectievelijk de Vlaamse en Franstalig-Belgische gemeenschap in belangrijke mate worden teruggebracht tot niet (geheel) gelijklopende collectieve herinneringen binnen de verschillende culturele gemeenschappen en daarmee gepaard gaand verschillende socio-narratieve kaders. Ook in ons geval, dat zich in de jaren zestig situeert, valt de verschillende visie op de concrete *Sucre*-opvoeringen duidelijk te koppelen aan een inderdaad uiteenlopende kijk op het eigen en zagezegd ‘gedeelde’ vaderlandse verleden. De voortgezette linguïstische en culturele fragmentatie van het land werd zoals we zagen vanuit Vlaamse hoek doorgaans ervaren als een verworven recht – wat natuurlijk tegen de achtergrond van de Vlaamse beweging, de taalstrijd en het streven naar de erkenning van de Vlaamse cultuur moet worden geplaatst. In tegenstelling tot de Franstalig-Belgische recensies werd er in de Vlaamse pers dan ook niet op de zagezegd kwalijke kanten van de steeds verstrekkendere (culturele) versnippering van België ingegaan. In Franstalig-Belgische persreacties daarentegen werd diezelfde opsplitsing haast systematisch vermeld en voorgesteld als een negatief gevolg van wederzijds onbegrip in beide taalgemeenschappen dat een groter, pan-Belgisch verhaal ondermijnde en waarop initiatieven zoals de *Sucre*-opvoering een verenigende tegenreactie vormden. Dat staat dan weer in schril contrast met het schijnbare minderwaardigheidscomplex dat in sommige Vlaamse commentaren naar boven kwam wanneer op de zagezegd ‘Belgische creatie’ van *Sucre* werd gezinspeeld. Dezelfde geschiedenis wordt in beide gemeenschappen dus vanuit verschillende oogpunten en met een verschillende nadruk verteld. Er is zoals ook Brems opmerkte dus sprake van verschillende socio-narratieve en interpretatieve kaders.

In het hierop volgende hoofdstuk zullen we de uiteenlopende narratieve kaders binnen verschillende culturele groepen en de hercontextualiseringsmechanismen die ermee gepaard gaan in meer detail onder de loep nemen. De verschillende ‘socio-narratives’ in het verdeelde cultuurpolitieke, ideologische klimaat van België die we

⁸⁵⁹ Zie Brems, Elke. ‘Reluctant rendezvous. The curious lack of literary transfers in Belgium’. Keynote presentatie op het internationaal congres: *Paradoxes and Misunderstandings in Cultural Transfers*, Louvain-la-Neuve, 22-24 mei 2019. De nadruk lag in Brems paper, net als in onze eigen aanpak, voornamelijk op de relaties tussen de twee grootste Belgische taalgemeenschappen: de Franstalige en de Nederlandstalige.

hierboven aanstipten zullen verder uitgediept worden voor de periode van eind jaren zestig tot eind jaren zeventig – met naweeën tot begin jaren tachtig. Maar ook de verschillen qua perspectief en de uiteenlopende ideologische en imagologische kaders tussen de Franstalig-Belgische versus de Franse, ‘Hexagonale’ cultuur zullen wederom – net zoals we al bij het *Fiancée du matin*-geval zagen – in meer detail aan bod komen tegen de achtergrond van de socio-narratieve theorie.

Een reconstructie van het vertaalproces

Maar alvorens we ons in volgend hoofdstuk verdiepen in onder meer dergelijke socio-narratieve kaders, moeten we nog even terugspoelen naar de ontstaansgeschiedenis van *Sucre* en naar de afsluiting van de periode van Claus’ vroege Parijse doorbraak. In het voorgaande passeerden de namen van enkele belangrijke bemiddelaars in zowel het *Sucre*-verhaal als in de overgang van Parijs naar Brussel al de revue, maar de eigenlijke vertaler kreeg nog geen aandacht. Zowel de initiële Franse aandacht van André Reybaz, als de ‘Belgische’ bemiddelingen van Roger Reding waren, zoals we tot nu toe zagen, van centraal belang voor de vroegste Franstalige realisaties van *Sucre*. Voor beide heren paste het stuk om verschillende redenen elk binnen hun eigen theaterbeleid. Maar in het concrete tekstuele vertaalproces speelden ook nog andere tussenpersonen een rol. Toen het CDN in 1963 aan de concrete voorbereidingen van *Sucre* begon, was er nog geen Franse vertaling van het stuk gepubliceerd of in omloop en lijkt het erop dat het CDN aanvankelijk op niemand minder dan Claus zelf rekende om een Franse versie te bekomen. In een brief van achtentwintig juni 1963 schrijft een van Reybaz’ medewerkers bij het CDN, Maurice Dubuisson (1927?-?), met name het volgende aan Claus:

Cher Monsieur,

En raison de la période Vacances [sic], nous attendons avec impatience votre traduction de “SUCRE”.

Il faut en effet, le temps d’en tirer plusieurs exemplaires, et nous répétons dès le 12 août 1963.

J’avais moi-même depuis quelque temps travaillé une adaptation, mais l’ayant prise à partir de l’Allemand (je ne connais pas le Flamand [sic], ni le Néerlandais [sic]) je doute qu’elle puisse vous convenir et elle vous semblera sans doute trop directe.

Je vous l’adresse à titre de curiosité,

En l’attente de vous lire,

Veuillez croire, Cher Monsieur, à l’assurance de nos sentiments les meilleurs,

Pour le C.D.N., l'Administrateur Général

M. Dubuisson

In afwachting van de vertaling van Claus' *Sucre* was Dubuisson zelf aan een indirecte, op het Duits gebaseerde vertaling begonnen. De Duitse vertaling van Karl Guttman werd reeds in 1960 uitgebracht.⁸⁶⁰ Maurice Dubuisson – die naast (occasioneel) toneelvertaler dus ook 'Administrateur Général' was in het CDN en bovendien acteur – gebruikte als vertaler overigens het pseudoniem Maurice Santal dat tevens zijn artiestennaam als acteur was. In een latere brief van twee oktober 1963 schrijft Maurice Dubuisson met name aan Claus: 'je vous adresse un exemplaire de l'adaptation complète de votre excellente pièce *Sucre*. Je la signe de mon pseudonyme Maurice Santal'.

Uit een brief van Roger Reding van dertien augustus 1963 blijkt dat Claus enerzijds via Reding om een Franstalige bewerking van zijn stuk zou hebben gevraagd, maar dat hij anderzijds ook Dubuissons/Santals (indirecte) vertaling aan Reding moet hebben voorgelegd. Reding schrijft met name:

Bien cher ami,

Comme convenu voici les « deux manuscrits de votre pièce adaptée ». Ainsi que je vous l'ai dit, mon avis est formel :

celle (française) de Maurice SANTAL est bien écrite, directe mais elle déflore totalement la pièce ainsi que vous la sentez (nous en avons trop parlé ensemble pour que je puisse me tromper à cet égard), en ce qui concerne celle de Jean Francis [sic], j'en préfère « le tempo », elle me semble plus dépouillée d'un dialogue verbeux.

Reding geeft de voorkeur duidelijk aan de – mogelijk door hem aangestelde – Belgische vertaler Jean Francis. Francis – die in feite Jean Van Kerkhove heette – was een tijdlang de secretaris van Michel de Ghelderode, redacteur bij het blad *Pourquoi Pas* en actief binnen het Franstalig-Belgische literaire veld – en dan voornamelijk binnen de theaterwereld, waar hij onder meer werk van de Vlaming Tone Brulin vertaalde.⁸⁶¹ Maar uiteindelijk zou voor de CDN-opvoeringen in 1963 toch Dubuissons/Santals (indirecte) vertaling worden gebruikt – al wordt er verder in alle volgende briefwisseling en

⁸⁶⁰ Claus, Hugo. *Zucker*. (vert. Guttman, Karl). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theater-Verlag, 1960. Het was niet Buysse maar H.A. Keuls van het Internationaal Bureau voor Auteursrecht N.V. te Amsterdam die met Guttman had onderhandeld. Meerdere brieven van Keuls aan Claus uit 1959 wijzen hierop. Kopieën van deze brieven zijn aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

⁸⁶¹ Zo vertaalde hij samen met Paul Lebeer *Twee is te weinig, drie is teveel* (1953) van Brulin als *Deux c'est assez ! Trois c'est trop ! : essai d'humour noir à l'intention des débutants*. Dit stuk werd gepubliceerd in het blad *Théâtre de Belgique* 4 (1955), uitgegeven door het Centre Dramatique de Belgique.

perscommuniqués in alle talen gezwegen over het blijkbaar indirecte karakter van de op de Duitse vertaling gebaseerde Franse bewerking. Ook Dubuissons naam, evenals zijn pseudoniem blijven in de publieke communicatie rond de CDN-voorstellingen trouwens onvermeld, wat voor (theater)vertalers – zoals reeds uitvoerig beargumenteerd werd in vorig hoofdstuk – niet ongebruikelijk was.

Ook na de opvoeringen van *Sucre* in Noord-Frankrijk, communiceert Dubuisson tussen eind 1963 en begin 1964 nog in meerdere brieven aan Claus over de auteursrechten van de vertaling en geeft hij meermaals aan dat hij zijn vertaling ook graag gepubliceerd had gezien. De Parijse, in theater gespecialiseerde Éditions L'Avant-scène toonden volgens Dubuisson interesse, maar door Claus' verbintenis met Grasset-Fasquelle⁸⁶² kon er op editoriaal gebied echter niets worden ondernomen zonder de toestemming van die laatsten. Dubuisson schreef het ondertussen met Grasset samengesmolten uitgevershuis naar eigen zeggen wel aan – zo legt hij uit in een brief aan Claus van negentien februari 1964 –,⁸⁶³ maar zei geen enkele reactie te hebben ontvangen. In de uitgeversarchieven van Grasset-Fasquelle werd echter geen enkel spoor van een dergelijke correspondentie teruggevonden. Paradoxaal genoeg blijkt het op het eerste gezicht zo veelbelovende contract met het vooraanstaand Parijse uitgevershuis Grasset-Fasquelle dus niet altijd de verspreiding van Claus' werk te hebben bevorderd. Zoals we hierna in meer detail zullen zien zou Fasquelle na de samensmelting met Grasset zijn interesse voor het publiceren van Claus' werk trouwens gaandeweg om verschillende redenen verliezen, en ook de vaststelling dat Claus bij de totstandkoming van de Noord-Franse opvoeringen op geen enkele manier zijn Parijse uitgever blijkt te hebben geïnformeerd of betrokken, kan voor een eerder afstandelijke houding van Grasset-Fasquelle hebben gezorgd.

In diezelfde brief van negentien februari 1964 heeft Dubuisson het trouwens ook over de toekomstige Brusselse en mogelijk zelfs Parijse opvoeringen van het stuk, onder leiding van Roger Reding ditmaal:

Depuis votre carte j'ai reçu par lettre et par téléphone des nouvelles de Reding. Il demandera, je le souhaite, la mise en scène de Reybaz si celui-ci est libre et nous prêterions le décor de Raynal. Pour les interprètes, j'espère que sa Malou sera aussi bonne qu'Eva Damien et j'aimerais que ce fut Eva pour Paris.

Dubuissons hoop dat de regisseur, decors en zo mogelijk ook enkele acteurs van de Noord-Franse opvoering ook in de Brusselse voorstelling zouden worden overgenomen was echter tevergeefs; noch de regie, noch de decors zouden bij de Brusselse

⁸⁶² In 1959 smolten les Éditions Fasquelle samen met les Éditions Grasset.

⁸⁶³ Een kopie van deze brief is aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

opvoeringen door respectievelijk Reybaz en Raynal – die daar bij het CDN voor instonden – verzorgd worden en ook Eva Damien kwam er niet aan te pas. Ton Lutz deed zoals we zagen de regie van de Brusselse *Sucre*-opvoering, Nicolaas Wijnberg was verantwoordelijk voor de decors, en Malou werd vertolkt door Liliane Vincent. Bovendien zou het stuk niet in Parijs worden gespeeld. Wel werd naar alle waarschijnlijkheid Dubuissons/Santals tekst toch ook gebruikt bij de Parkschouwburgopvoeringen te Brussel, ondanks de eerdere schijnbare voorkeur van Reding voor de (proef)vertaling van Jean Francis.

Dat de Brusselse opvoeringen dezelfde vertaling-bewerking gebruikten als de eerste Franse opvoeringen in het CDN, blijkt uit de vermeldingen van een vertalersnaam in enkele persartikels. In tegenstelling tot bij de vroegste, Noord-Franse ontvangst viel de naam van de vertaler dus wel terloops in enkele recensies naar aanleiding van de Brusselse voorstellingen. In de Franstalig-Belgische bladen *Le Peuple* en *La Meuse-La Lanterne*⁸⁶⁴ werd met name naar een zekere Alain Santal verwezen. Ook in het Vlaamse artikel uit *De Standaard* wordt er van ‘een “Français”, de h. Santal’ gesproken en ook *De Telegraaf* heeft het over ‘[g]een bewerking, maar een echte vertaling van een monsieur Santal’.⁸⁶⁵ Dat alleen beide Franstalige artikels, in tegenstelling tot de Nederlandstalige, over een zogenaamde Alain Santal spreken, ligt waarschijnlijk aan een verkeerde communicatie met de Franstalige pers. In de Nederlandse pers wordt de voornaam van Santal niet genoemd, maar wordt wel duidelijk gemaakt dat het om een Fransman ging. Op basis van de nationaliteit en naamgelijkenis, is het aannemelijk dat het hier wel degelijk om Maurice Santal/Dubuisson ging. Deze informatie, in combinatie met Dubuissons bovenvermelde brief van februari 1964, waarin hij uitweidt over zijn vertaling en over de toekomstige Brusselse (en Parijse) opvoeringen van het stuk, lijkt het vermoeden te bevestigen dat het wel degelijk zowel in Tourcoing in ’63 als in Brussel in ’65 om een en dezelfde vertaling van Maurice Dubuisson ging.

Helaas is er geen enkel exemplaar van deze – nooit gepubliceerde – vertaling teruggevonden, noch van die van Jean Francis overigens.⁸⁶⁶ De eerste gepubliceerde

⁸⁶⁴ L., Chris. *op. cit.*; Ledent, Roger. *op. cit.*

⁸⁶⁵ P.v.M. ‘Claus’ *Sucre* in de Parc [sic] een sukses’. *op. cit.*; Anoniem. ‘Ton Lutz regisseerde: Suiker in Franse opvoering’. *op. cit.*

⁸⁶⁶ Er zijn evenmin audiofragmenten van CDN- of Théâtre du Parc-opvoering teruggevonden. De inhoudslijsten van de CDN-archieven die in de Archives du Nord zijn gedeponneerd, bevatten geen enkele referentie naar de Franstalige speeltekst en het huidige Théâtre du Nord zelf bezit evenmin archiefmateriaal omtrent het stuk, noch andere relevante Franse archiverende instellingen. Het archief van het Théâtre du Parc is onlangs gedeponneerd bij de Franstalig-Belgische instelling Archives et Musée de la littérature, maar is nog niet ontsloten. Door het gebrek aan dateringen en de huidige ongeordende staat waarin het archief zich bevindt en door de omvang ervan, kon binnen de tijdsperiode van het huidige onderzoek niet meer worden nagegaan of er materiaal omtrent de *Sucre*-opvoeringen uit 1965 in aanwezig is.

Franse versie van *Suiker* verscheen in 1990 in het eerste volume van de reeds in vorig hoofdstuk besproken *Théâtre Complet*-reeks, en was wederom van de hand van Alain van Crugten.⁸⁶⁷ Er is in dit geval met andere woorden onvoldoende materiaal voor een vergelijkende gevalstudie. Niettemin vallen er op basis van 'epiteksten' met betrekking tot het vertaal- en totstandkomingsproces van de vroege *Sucre*-vertaling en opvoeringen toch enkele opvallende constanten en verschillen te onderscheiden in vergelijking met de in eerdere hoofdstukken onderzochte gevalstudies.

De afwezigheid van Maddy Buysse's naam in het hele onderhandelingsproces is bijvoorbeeld opvallend. Noch in de bemiddelingen, noch in de eigenlijke tekstvertaling, blijkt ze ook maar enigszins ingegrepen te hebben. Harde bewijzen die aantonen waarom de anders zo actieve en ondernemende Buysse noch als agente, noch als vertaalster met het *Sucre*-project te maken had, werden niet achterhaald. Ze vermeldt op drieëntwintig april 1958 nog wel aan André Lejard bij Fasquelle dat Claus klaar is met een nieuw stuk, *Sucre*, dat weldra in Nederland ten tonele zal worden gevoerd, en dat ze het manuscript na de terugkomst van de auteur uit Nederland wel denkt te ontvangen. Dit is echter de enige teruggevonden communicatie omtrent het stuk vanwege Buysse en met uitgeverij Fasquelle. Had ze het vertalen van het stuk uitgesteld tot er een concreet Franstalig gezelschap was gevonden en was de Franse vertaler Dubuisson haar uiteindelijk voor? Had de ervaring van de *Fiancée du matin*-vertaling, waarbij de Franstalige kritiek meermaals niet mals was geweest voor Buysse's vertaalwerk, Claus wantrouwig gemaakt? Dit zijn slechts enkele mogelijke scenario's, maar de werkelijke reden voor Buysse's afwezigheid blijft onduidelijk.

Claus zelf is daarentegen wel opnieuw tot op zekere hoogte persoonlijk betrokken bij het Franstalige bemiddelingsproces; André Reybaz richtte zich zoals gezegd bijvoorbeeld direct tot Claus zelf, net als de bewerker-vertaler van het stuk, Maurice Dubuisson/Santal, die rechtstreeks met Claus communiceerde en niet via de omweg van agenten, vertalers, uitgevers of andere tussenpersonen. Ook Roger Reding, die zelf een niet onbelangrijke bemiddelaarsrol speelde als vooraanstaand theaterdirecteur in België met een internationaal netwerk, bracht zijn ideeën in verband met de Noord-Franse opvoeringen rechtstreeks aan Claus over en spoorde de auteur aan om zelf naar Reybaz te schrijven en zich proactief op te stellen door Parijse persaanwezigheid bij de voorstellingen te verbieden. Dat Claus Redings raad opvolgt, illustreert bovendien nogmaals het belang dat de jonge Vlaamse auteur hechtte aan de mogelijkheid van een Parijse opvoering – die volgens Reding zoals gezegd onmogelijk was als de 'provinciale'

⁸⁶⁷ In de vertalingendatabase van het Nederlands Letterenfonds wordt wel verkeerdelijk een Franse vertaling van *Suiker* uit 1963 vermeld, zogezegd van de hand van A. Reybaz en vertaald uit het Nederlands. Zoals we illustreerden was Reybaz echter de regisseur en de gebruikte brontekst de Duitse. Bovendien werd er geen boekversie van uitgegeven.

voorstelling te veel aandacht zou krijgen. De Duitse vertaling van *Suiker* werd bovendien al in 1960 – twee jaar na de originele publicatie – gepubliceerd, wat illustreert hoe er weer kort op de bal werd gespeeld bij de internationale verspreiding van het stuk. Uit de brieven van Hans Keuls – de directeur van het Internationaal Bureau voor Auteursrecht –, die het zakelijke contact onderhield met de Duitse vertaler van *Suiker*, blijkt daarenboven dat Claus op eigen kosten ook een Engelse vertaling van het stuk had besteld via Keuls.⁸⁶⁸ Opnieuw zag Claus de internationale verspreiding van zijn stuk dus groots. Zoals eerder ook Marc Reynebeau⁸⁶⁹ al opmerkte, bevestigt een dagboeknotitie van drieëntwintig december 1958 deze vaststelling:

Onnoemelijk de pest in. Recensies over Amsterdamse opvoering van *Suiker* leggen (terecht!) de vinger op de wonde: schier onbegrijpelijk naturalisme. Inderdaad, de intrige is het. Ik moet er aan veranderen, wil ik het in Frankrijk, Duitsland, Engeland gespeeld hebben. Of opgeven? Lyriek schrijven en op zolderkamer wonen, ik heb er veel zin in. Brood en confituur, baard laten staan, slapen.⁸⁷⁰

Onze bronnen illustreren met andere woorden dat Claus wel degelijk voor de eerste optie ging; namelijk *niet* opgeven en actief bemiddelen om zijn stuk internationaal verspreid te krijgen. Aan de andere kant is dit citaat, waarin de schrijver een zekere zelfrelativering niet schuwt, opnieuw een treffend voorbeeld van Claus' bewustzijn van de tegenstrijdige waardenregimes die aan het werk zijn binnen de literaire praktijk; ofwel internationaal doorbreken en anticiperen op en/of zijn toneelwerk aanpassen aan publieksreacties, ofwel het op een breder publiek gerichte toneelwerk 'opgeven' en eenzaam, op eigen ritme en als een (slechts door enkelen gekende) 'poète maudit' op een zolderkamertje leven en droge boterhammen eten. Het gebruik van de eerder pejoratief klinkende term 'opgeven' enerzijds en het toegeven dat hij er desalniettemin 'veel zin in [heeft]' anderzijds, is des te tekenender voor de verscheurde positie van de schrijver die in een wankel evenwicht schommelt tussen enerzijds de vereisten om deel te nemen in de *monde de l'opinion* (Boltanski & Thévenot) en het *régime médiatique de la visibilité* (Heinich) en zich anderzijds aangetrokken voelt tot het stille kunstenaarsbestaan van de *monde de l'inspiration/des créateurs*.

Dat Dubuisson/Santal een Fransman is, die overigens uit het Duits schijnt te hebben vertaald aangezien hij 'Vlaams noch Nederlands' sprak⁸⁷¹, is aan de andere kant een uitzonderlijk en uniek geval in vergelijking met de voorgaande gevalstudies. Uit ons

⁸⁶⁸ Een deel van de briefwisseling i.v.m. deze vertaling bevindt zich in het Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C2756.

⁸⁶⁹ Reynebeau, Mark. *op. cit.*

⁸⁷⁰ Claus, Hugo. *De wolken. op. cit.*, p. 106.

⁸⁷¹ Zie supra: Dubuissons brief aan Claus van 28 juni 1963.

onderzoek van de totstandkomingsprocessen van de Franse vertalingen van Claus' werk in vorige hoofdstukken, bleek net het belang van Claus' intra-Belgische connecties en van zijn directe entourage in de Franstalige verspreiding van zijn werk, waarbij de Franse vertalingen steeds teruggingen op het Nederlandse origineel en gemaakt werden door voornamelijk Franstalige Belgen. Tegen die achtergrond was de keuze voor de Franstalige Belg, Jean Francis, als vertaler die bovendien uit het Nederlands vertaalde logischer of toch in elk geval consequenter geweest. Waarom er uiteindelijk toch niet voor deze door Roger Reding gesuggereerde alternatieve vertaler geopteerd werd, blijft onduidelijk. Er is daarnaast geen enkele indicatie teruggevonden dat Claus zich tegen Dubuissons/Santals indirecte vertaling uit het Duits heeft verzet, terwijl hij dat eerder met betrekking tot de Engelse vertaling van *De Metsiers* bijvoorbeeld wel deed. In tegenstelling tot de vroegste Franse *Sucre*-vertaling, waren het in vorige gevallen net de Franse vertalingen die eerder als tussenvertalingen en katalysators (*tiers impliqués*) functioneerden voor andere vertalingen – bijvoorbeeld naar het Engels of Japans (zie supra). Dat in het *Sucre*-geval de Duitse vertaling heel uitzonderlijk eerder het licht zag dan de Franse en bovendien als basis voor die Franse vertaling diende, is daarom erg bijzonder in vergelijking met het gewoonlijke verloop van de totstandkoming van de (Franse) vertalingen van Claus' werk.

Ruis op de Parijse lijn: miscommunicatie, verbroken contacten en veranderde condities

Niettemin wil het ontbreken van een Parijse voorstelling of de afwezigheid van Buysse in het *Sucre*-verhaal niet zeggen dat de Franse hoofdstad en de vertaalster-agente volledig van het spreekwoordelijke toneel waren verdwenen wat betreft Claus' Franstalige verspreiding. In 1957 maakte Buysse met *L'Homme aux mains vides*⁸⁷² wel haar laatste bij Fasquelle gepubliceerde vertaling, maar het was niet haar laatste in Parijs gepubliceerde Claus-vertaling. In 1965 verscheen er onder de titel *Poèmes* bij uitgeverij Mercure de France voor het eerst een Franse boekuitgave van een selectie Clausgedichten,⁸⁷³ vertaald door Maddy Buysse. Daarnaast werden bij het prestigieuze

⁸⁷² Vertaling van *De koele minnaar* (1956, Amsterdam: De Bezige Bij).

⁸⁷³ De bundel bevatte *De Oostakkerse gedichten* (1955) en een selectie uit *Een geverfde ruiters* (1961, Amsterdam: Bezige Bij/Ontwikkeling).

Gallimard in 1967 en 1969 respectievelijk *Thyeste* en *À propos de Dédé* uitgegeven – ook beide in vertaling van Maddy Buysse.⁸⁷⁴

In tegenstelling tot de eerdere Fasquelle-uitgaven verschenen deze publicaties niet in het kader van een verbintenis tussen uitgever en auteur voor een bepaald aantal werken, maar waren het eerder losse publicaties. Zoals zo vaak was Buysse er duidelijk de drijvende kracht achter. Van de betrokkenheid van de auteur vonden we in deze gevallen (bijna) geen sporen en de impact van de eigenlijke publicaties was ondanks de prestigieuze status van de uitgeverijen in kwestie van minder groot belang voor de Franstalige receptiegeschiedenis van Claus' werk. Dit kwam voornamelijk door de eerder beperkte persweerklink die de vertalingen ontvingen en door het feit dat er geen langdurige contracten of samenwerkingen met de betrokken Parijse uitgevers uit voortvloeiden. Ook de invloed op het auteursbeeld van Claus binnen de francofonie lijkt onder meer door de geringe (pers)weerklink weinig beïnvloed te zijn geweest door deze Parijse uitgaven. Ook al kon Claus dan wel uitpakken met deze prestigieuze Parijse publicaties – zowel Mercure de France als Gallimard behoorden tot het kruim van de Parijse en internationale uitgeverswereld –, er wordt in de latere Franse ontvangst zelden naar verwezen en daarenboven gaven deze Gallimard- en Mercure de France-publicaties geen directe aanleiding tot andere (prestigieuze) Parijse of buitenlandse vertalingen en uitgaven. Het was pas met *Le Chagrin des Belges* (1985) dat een Parijse publicatie opnieuw direct aanleiding zou geven tot buitenlandse navolging en daarnaast ook tot Franse (her)vertalingen en herpublicaties⁸⁷⁵ van eerder werk waardoor de Parijse 'radiostilte' op editoriaal vlak die na de Gallimard- en Mercure de France-publicaties in de jaren zestig was ingetreden, op grandioze wijze werd doorbroken.

Enkele uitlopers van het vroege Parijse vertaalverhaal

Van de dichtbundel *Poèmes* verscheen in 1965 gelijktijdig een parallelle uitgave in Brussel bij Éditions des Artistes, die in tegenstelling tot de Mercure de France-uitgave niet alleen een voorwoord van de Franse kunst- en literatuurcriticus Gaëtan Picon⁸⁷⁶ bevatte, maar ook een nawoord van de Belgische ULB-professor Jean Weisgerber. Opnieuw getuigt deze Brusselde editie dus van Franstalig-Belgische interesse – waarbij zelfs meer moeite werd gedaan dan in de Parijse editie om de ondertussen niet langer onbekende auteur zorgvuldig te kaderen met een academisch nawoord. Op die manier

⁸⁷⁴ Vertalingen van *Thyestes* (Amsterdam/Antwerpen: De Bezige Bij/Contact, 1966) en *Omtrent Deedee* (Amsterdam/Antwerpen: De Bezige Bij/Ontwikkeling, 1963).

⁸⁷⁵ Zie Vanasten, Stéphanie & Lore Vandevorde. *op. cit.*

⁸⁷⁶ Picon was een vaste medewerker van het literair blad *Mercure de France*.

werd Claus' oeuvre ook in het Franse taalgebied niet enkel 'gecanoniseerd' als een object van literatuurkritische interesse maar ook van literatuurwetenschappelijke, academische aandacht. Allicht in lijn met de gemiddelde verwachtingen voor het poëziegenre, oogstte de uitgave van *Poèmes*, zowel in België als in Frankrijk, echter geen noemenswaardige publieksaandacht. Niettemin had Claus' dichterschap wel degelijk een impact op zijn auteursbeeld, maar stond dat tot op zekere hoogte los van de eigenlijke *Poèmes*-publicatie. Zelfs nog voor de eerste Franse boekpublicatie van Claus' poëzie werd er met name al regelmatig gealludeerd op zijn dichterschap (tot in het nawoord bij de eerste Japanse vertaling van *De Metsiers* toe) als was het een soort kwaliteitsmerk dat zijn geloofwaardigheid als auteur ten goede kwam. De manier waarop bijvoorbeeld de reportagemaker Jean Antoine Claus later, in 1967 ook als dichter-kunstenaar presenteerde – zonder daarbij naar concreet dichtwerk van de auteur te verwijzen – plaatsten we in vorig hoofdstuk tegen de achtergrond van het onderzoek naar de interne waardenlogica's van het literaire veld, waarbij een elitaire kunstvorm zoals poëzie, die doorgaans voor een kleiner en meer belezen publiek bestemd is grotere 'grandeur littéraire' oplevert dan doorgaans meer publieksgerichte kunstvormen zoals proza of toneel (zie supra). Ook bij de vroegere ontvangst van *La Fiancée* in de jaren vijftig en later bij *Sucre* in de jaren zestig werd trouwens meermaals gewag gemaakt van Claus' poëtische taal.⁸⁷⁷

Nog voor de uitgave van *Poèmes* in 1965 circuleerden er bovendien al wat gedichten van Claus binnen het Franse taalgebied. In het maartnummer uit 1957 van het invloedrijke Parijse blad *Mercure de France* stonden met name enkele gedichten van Hugo Claus, vertaald door Maddy Buysse.⁸⁷⁸ Ook in onder meer de nummers 15/16 en 41/42 uit respectievelijk 1960 en 1963 van het (Cobra)kunst- en poëzietijdschrift *Phantomas* verscheen dichtwerk van Claus in Franse vertaling. In 1960 waren dat twee gedichten uit *Een geverfde ruiters*, in de vertaling van Maddy Buysse. Het ging enerzijds om het tweede gedicht uit de cyclus 'De dans', en anderzijds om het vierde gedicht uit de cyclus 'Spreken'. *Een geverfde ruiters* kwam pas in 1961 uit in boekvorm, maar het onderdeel

⁸⁷⁷ De poëtische taal van Claus' niet tot het genre van de poëzie behorende werk, werd trouwens ook in de Nederlandstalige pers weleens aangehaald. Zie o.m. de beoordelingen van Claus' Uilenspiegelbewerking uit 1965, voor de Leidse Universiteit in Jacobs, Katrien & Kris Lembrechts. 'Maar niemand weet waar hij zijn laatste zingen zal. Over de Uilenspiegel-bewerkingen van Hugo Claus'. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie* 4 (2005): p. 187.

⁸⁷⁸ Claus, Hugo. 'Poèmes. Traduit du néerlandais par Maddy Buysse'. *Mercure de France* 1123.3 (1957): p. 390-396. Op de cover worden de gedichten aangekondigd als 'sept poèmes', terwijl het er in feite acht zijn, allemaal afkomstig uit *De Oostakkerse gedichten* (1955): 'L'initié' (De ingewijde), 'Marsyas' (Marsua), 'La mer' (De zee), 'La mère' (De moeder), 'Un père' (Een vader), 'Une vierge' (Een maagd), 'Jusqu'au matin...' (Tot de morgen), 'Amère est l'herbe' (Bitter smaakt). Deze vertalingen zijn nog vroegere versies dan degene die in *Poèmes* (1965) verschenen en wijken er op verschillende punten (sterk) van af.

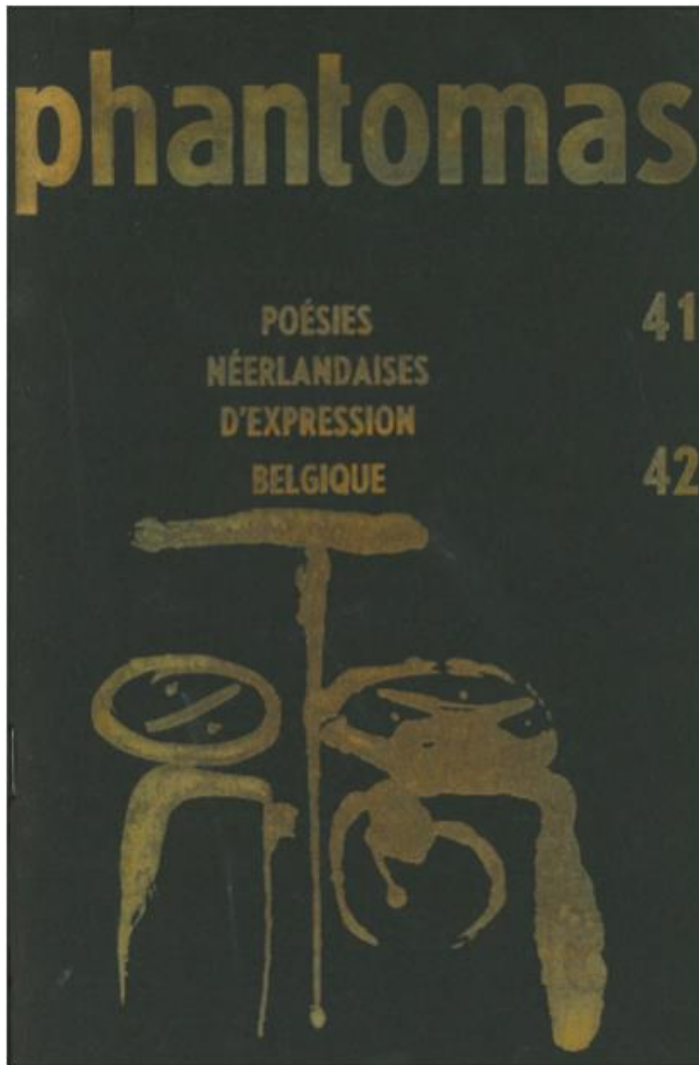
‘Dubbel Krijt’ – waaruit beide gedichten afkomstig zijn – was reeds in de veertiende jaargang (1960-1961) van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift* verschenen – dus ongeveer gelijktijdig met de Franstalige publicatie van de twee gedichten in *Phantomas*. Dat zowel de originele gedichten als enkele Franse vertalingen ervan bijna gelijktijdig verschenen, illustreert opnieuw hoe dicht de Franse vertalingen soms aansloten bij het originele ontstaansproces, waarbij het niet onwaarschijnlijk is dat Buysse al begon te vertalen met de manuscriptversie als uitgangspunt, nog voor de gedichten in het Nederlands verschenen waren.

In het *Phantomas*-nummer van 1963 verschenen drie gedichten, waarvan de eerste twee opnieuw uit *Een geverfde ruiter* afkomstig waren en het laatste uit *De Oostakkerse gedichten*. Uit *Een geverfde ruiter* werd ditmaal het tweede onderdeel van de cyclus ‘Zij’ vertaald en verscheen daarnaast opnieuw een (her)vertaling van het vierde gedicht uit de cyclus ‘Spreken’. Bij beide vertalingen staan Freddy de Vree en Hugo Claus zelf als vertalers vermeld. Het gedicht dat uit *De Oostakkerse gedichten* werd geselecteerd verscheen in het Nederlands onder de titel ‘Verjarend’ en werd alleen door Freddy de Vree vertaald, met als titel ‘Anniversaire’. Opmerkelijk voor deze vertalingen is de samenwerking van de auteur in het (zelf-)vertaalproces evenals het feit dat het nog maar enkele jaren eerder verschenen gedicht in Buysse’s vertaling al werd hervertaald. Dit suggereert mogelijk een zekere onvrede met deze eerste vertaling van Buysse uit het *Phantomas*-nummer uit 1960. Dat er in 1963 geen beroep werd gedaan op Buysse voor de vertalingen – die rond die tijd nochtans zowel (delen van) *Een geverfde ruiter* als *De Oostakkerse gedichten* had vertaald – heeft dus mogelijk met een dergelijke onvrede te maken. Het is echter niet duidelijk of die noodzaak tot een hervertaling werkelijk door Claus zelf werd geuit. Het was Freddy de Vree die in een brief van vijftientwintig februari 1962⁸⁷⁹ suggereerde om een hervertaling te maken. Als speciaal redacteur verzorgde De Vree trouwens ook buiten Claus’ dichtwerk meerdere vertalingen in het *Phantomas*-nummer 41/42. Het door De Vree samengestelde nummer was met name geheel gewijd aan uit België en meer bepaald uit Vlaanderen afkomstige (oorspronkelijk Nederlandstalige en Franstalige) poëzie en droeg de eigenaardige titel *Poésies néerlandaises d’expression Belgique*. Het omslagontwerp was trouwens van Claus’ hand:

⁸⁷⁹ Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756 / 441.



Figuur 27 Originele tekening van Claus, afbeelding afkomstig uit online catalogus van Artcurial (Parijs), waar de prent in 2007 werd geveild.



Figuur 28 Omslag *Phantomas* 41/42, 1963.

Het is naast deze tijdschriftuitgaven trouwens niet geheel onwaarschijnlijk dat er ook enkele onuitgegeven vertalingen van Hugo Claus' poëzie binnen Franstalige en internationale literaire kringen circuleerden. Buysse was bijvoorbeeld al eind 1955 met het vertalen van *De Oostakkerse gedichten* begonnen – waar Claus bovendien ook tot op zekere mate als co-vertaler of revisor blijkt te hebben opgetreden –⁸⁸⁰ en ze had deze vertalingen tussen 1955 en de eigenlijke publicatie van *Poèmes* in 1965 wel al eens aan mogelijke buitenlandse geïnteresseerden voorgelegd. Zoals eerder vermeld, zou in 1961 Oreste del Buono, de redacteur van het culturele Italiaanse blad *Quaderni Milanesi*, met name interesse hebben getoond om bepaalde (ongedefinieerde) gedichten van Claus –

⁸⁸⁰ Op 2 december 1955 vraagt Buysse Claus bijvoorbeeld om samen haar vertalingen van de *Oostakkerse gedichten* te overlopen '[et de les] retravailler ensemble'.

die hij in het Frans had gelezen – eventueel in het Italiaans in zijn tijdschrift te laten verschijnen.⁸⁸¹

Daarnaast werd er in sommige gevallen ook in de Franse pers over Claus' originele poëzie bericht. Ook weer in *Mercure de France*, wijdt de Franstalige Vlaamse schrijver, criticus en romanist Robert Guiette (1895-1976) in november 1963 bijvoorbeeld een genuanceerd en redelijk uitgebreid artikel aan Claus' leven en werken, en reserveert hij daarin een ereplaats voor diens poëzie – die volgens hem alomtegenwoordig is in Claus' oeuvre: 'Le poète ne s'efface jamais chez Hugo Claus'.⁸⁸² Guiette bespreekt in zijn artikel dus geen Franse vertalingen, maar bespreekt Claus' origineel werk in een Franstalig artikel en twijfelt er daarbij trouwens aan of die clausiaanse poëzie überhaupt vertaalbaar is. Enkele jaren later zou Gaëtan Picon daarentegen zijn overtuiging uiten dat Claus' gedichten wel degelijk vertaalbaar zijn: 'feu trop vif, trop simple, trop vrai pour ne pas prêter son incandescence au métal d'une autre langue, quelle que soit la distance du néerlandais au français, et quelque hasardeuse que soit, chacun le sait, toute entreprise de traduction poétique.' Hij kon natuurlijk moeilijk iets anders verkondigen als *préfacier* van de vertaalde dichtbundel *Poèmes*. In zijn voorwoord bij de *Poèmes*-editie omschrijft Gaëtan Picon eveneens het belang van Claus' poëzie als rode draad door zijn gehele werk:

Si le plus doué des écrivains flamands d'aujourd'hui, Hugo Claus, a reçu tous les dons: ceux du narrateur, du dramaturge, et même du peintre, c'est dans la poésie – par sa poésie – qu'ils trouvent leur ordre, leur source, leur clef. Le naturalisme social d'une pièce comme *Sucre*, l'écriture objective des récits, l'expressionnisme brutal des gouaches, qui éclatent comme vessies de sang sur le mur : ce serait les entendre à contresens qu'omettre de voir jouer dans leur énonciation, leur gesticulation élémentaire (et physique non sans crudité) la lumière d'un excès proprement poétique.⁸⁸³

Claus' statuut als dichter lijkt in de gehele Franstalige ontvangst trouwens veel minder dan bij andere genres met zijn Vlaamse achtergrond te worden geassocieerd. In tegendeel, zijn dichtwerk wordt vaak in erg universele, regionaal-neutrale bewoordingen omschreven waarbij onder meer vitalisme, kracht en ritmiek terugkerende elementen zijn. Op de 'bandeaux' die in 1965 rond zijn *Poèmes* verschenen werd Claus zowel in de Franse als Franstalig-Belgische uitgave trouwens 'un poète

⁸⁸¹ In een brief van 17 mei 1961 brengt Buysse Claus op de hoogte van Oreste del Buono's interesse. Een kopie van deze brief bevindt zich in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

⁸⁸² Guiette, Robert. 'Lettres belges. Hugo Claus'. *Mercure de France* 1201.11 (1963): p. 627-631.

⁸⁸³ Picon, Gaëtan. 'Une poésie physique' (Voorwoord). In: Claus, Hugo. *Poèmes*. Brussel: Éditions des Artistes, 1965. p. 9.

néerlandais' genoemd, waarbij louter naar zijn taal wordt verwezen en niet zozeer naar zijn 'Vlaamse' regionale afkomst.



Figuur 29 De Parijse en Brusselse uitgave van *Poèmes* (1965) met lichtjes verschillende layout en buikband. Daar waar de Franse uitgave Claus als 'le plus grand poète néerlandais' voorstelt, is de Belgische buikband ietwat bescheidener – wat vanuit Franstalig België van een genuanceerdere, gedifferentieerdere visie op het nabijere Nederlandstalige literaire veld blijkt te getuigen.

Globaal gezien blijkt gedurende de hele carrière van Claus zijn poëzie, die nochtans niet steeds systematisch vertaald werd, in onder meer de Franse ontvangst de meest constante, puur artistieke appreciatie te oogsten en zijn status als Europees schrijver van wereldformaat des te meer te bevestigen.⁸⁸⁴ Het gaat daarbij weliswaar voornamelijk om een klein, elitair publiek dat in belangrijke mate tot de in voorgaand hoofdstuk aangehaalde 'premier cercle des pairs' behoort.

⁸⁸⁴ Ook in andere taalgebieden spraken meerdere (bekende) schrijvers zich uiterst lovend uit over Claus' werk en in het bijzonder diens poëzie. Niemand minder dan nobelprijswinnaar J.M. Coetzee noemde Claus naar aanleiding van de David Colmer-vertalingen van *Nu Nog* (2007) als *Even Now* (2013) bijvoorbeeld 'an author [in] the first rank of European poets of the late 20th century'. Zie 'Even Now'. *Archipelago Books* <https://archipelagobooks.org/book/even-now/> (Laatst geraadpleegd 31 juli 2019).

De uitgave van *Thyeste* bij Gallimard in 1967 in de door Jacques Lemarchand beheerde reeks 'Le Manteau d'Arlequin' verscheen naar aanleiding van de Parijse opvoering van het Nederlandse stuk tijdens het Théâtre des Nations-festival. Tijdens dat festival werden iedere zomer internationale theaterstukken in belangrijke Parijse theaters opgevoerd onder toezicht van het Institut International du Théâtre. Op negentien en twintig mei 1967 werd Claus' stuk in het Nederlands, met de Nederlandstalige bezetting van Toneel Vandaag, in het Odéon-theater te Parijs opgevoerd. Het Franstalige publiek kon de vertaling via koptelefoons beluisteren. Naar alle waarschijnlijkheid ging het daarbij al om Buysse's vertaling. Het jaar voordien had hetzelfde gezelschap ook de Nederlandstalige première in het Brusselse Palais des Beaux-Arts verzorgd – die toen trouwens ook niet geheel onopgemerkt was gebleven in de Franstalig-Belgisch pers.⁸⁸⁵

Het Parijse evenement blijkt een zekere impressie te hebben nagelaten bij het Franse publiek – ook al oogstte het op het moment zelf niet ontzettend veel pers aandacht –, want er werd vele jaren nadien nog wel eens aan herinnerd in de Franse pers. Zo haalt een Franse recensent van *Le Monde* in 1977, naar aanleiding van de Brusselse publicatie van *L'Étonnement*, *Thyeste* als één van Claus' eerdere voor het Franse publiek bekende wapenfeiten aan:

L'écrivain flamand Hugo Claus, né à Bruges en 1929, est aussi peintre, cinéaste et poète. On le connaît en France par l'adaptation d'une tragédie de Sénèque (1), par deux récits de facture expressionniste (2), par un roman baroque et blasphématoire (3). Voici maintenant un autre roman : *l'Étonnement*.

[...]

(1) *Thyeste*, Théâtre des Nations, 1967. Gallimard.

(2) *La Chasse aux canards* et *l'Homme aux mains vides*. Fasquelle.

(3) *À propos de Dédé*. Gallimard.⁸⁸⁶

Dit eerder onvolledige lijstje getuigt echter noch van zorgvuldige research, noch van een goede kennis van de Franse ontvangst van Claus' werk; *La Fiancée du matin* werd in de Franse pers bijvoorbeeld veel uitvoeriger besproken en lovender ontvangen dan *L'Homme aux mains vides* (1957), *La Chasse aux canards* (1953) of *À propos de Dédé* (1969) en daarnaast gaat de recensent ook onder meer voorbij aan *Jours de canicule* (1954) of *Poèmes* (1965). Toch is het betekenisvol dat deze Franse journalist, wanneer hij *Thyeste* aanhaalt, daarbij niet louter verwijst naar de boekuitgave van de Franse vertaling, maar wel degelijk in de eerste plaats naar de opvoering tijdens het Théâtre des Nations-festival. De verwijzing naar Buysse's vertaling van *Thyestes* passeert ook de revue in het

⁸⁸⁵ Sigrid, Jean. 'Aux Beaux-Arts : *Thyeste* de Hugo Claus'. *La Libre Belgique*, 28 april 1966.

⁸⁸⁶ Reichmann, Edgar. 'Les kermesses oniriques d'Hugo Claus : Un petit professeur flamand, sur les traces de Dante, en enfer'. *Le Monde*, 12 augustus 1977.

voorwoord bij *L'Étonnement* (1976), maar de opvoering wordt er niet vermeld, en ook in de eigenlijke boekuitgave van *Thyeste* zelf wordt niet aan de opvoering tijdens het Théâtre des Nations-festival gerefereerd – aangezien die pas een maand na het verschijnen van de Franse boekpublicatie plaatsvond – waardoor de verwijzing van de recensent naar de opvoering dus niet op het voorwoord bij de vertaling van *De verwondering*, noch op de gepubliceerde boekversie van het stuk kan zijn gebaseerd maar mogelijk op de herinnering/ervaring van de recensent aan de baanbrekende (Nederlandstalige) opvoering van het stuk zelf. Ook veel later heeft een radiopresentator van *France Culture* het op zes december 1985 over een stuk van Hugo Claus dat hij vele jaren eerder had gezien ‘en flamand, au Théâtre des Nations. *Thyeste*, assez terrible... Et on a cru que ce poète, qui est un poète dans la tradition flamande, allait exploser aussi en France et puis il y a eu beaucoup de silence autour.’⁸⁸⁷ De presentator vraagt zich vervolgens af waarom die verwachte doorbraak er niet kwam, maar kan geen goede reden aanvoeren. Opnieuw zien we hier trouwens hoe Claus als ‘poète’ wordt beschreven, terwijl het in de rest van de radio-uitzending in feite vooral over zijn theaterwerk gaat. In elk geval is het duidelijk dat ook deze journalist zich vooral het evenement van de eigenlijke (Nederlandstalige) opvoering van *Thyestes* herinnert en niet zozeer naar de vertaling of boekuitgave verwijst. Die opvoering was dan ook een memorabel schouwspel geweest, dat niet enkel binnen Vlaanderen ‘een grondverzakking’⁸⁸⁸ had teweeggebracht, maar ook daarbuiten dus duidelijk niet als doorsnee theater werd ontvangen en nog lang bleef nazinderen in het geheugen van Franse toeschouwers en kritiek.

Buysses Franse vertaling zelf schijnt met andere woorden minder impact te hebben gehad dan het evenement van de Nederlandstalige opvoering in Parijs en ook de opvoeringsgeschiedenis van de vroege Franse versie oogstte weinig weerklank. Pas in april 1975 zou een eerste Franse opvoering plaatsvinden in het Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique – die door theaterstudenten werd gebracht en weinig stof deed opwaaien – en het jaar erop werd het stuk eenmalig als radiospel uitgezonden op *France Culture*.⁸⁸⁹ In Franstalig België werd de Franse vertaling van het stuk wel al opgevoerd in 1969, ook daar door studenten van het Institut des Arts de Diffusion,⁸⁹⁰ in

⁸⁸⁷ *France Culture*, 6 december 1985, Inathèque, PHD98034158.

⁸⁸⁸ Van den Dries, Luk. ‘Thyestes: een grondverzakking in het Vlaamse theater’. *Documenta: mededelingen van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst Gent* 25.2 (2007): p. 132-143.

⁸⁸⁹ *France Culture*, 22 mei 1976, Inathèque, PHD99226950. Er wordt aan het begin van de uitzending expliciet vermeld ‘Traduction de Maddy Buysse’. Tussen de acteurs die aan dit radiospel meespeelden, bevonden zich enkele belangrijke namen van de Franse theaterwereld: Maria Casares, Alain Cuny, Jean Topart, François Maistre, Michel Bouquet, Pascal Mazzotti, Roger Mollien, Véra Feyder en Pierre Constant.

⁸⁹⁰ Het feit dat het stuk populair bleek in toneelopleidingen heeft ongetwijfeld te maken met het grensverleggende karakter ervan, waarbij vormvernieuwingen geïnspireerd door Antonin Artauds Théâtre de

de regie van Eugène Drmola, en met slechts geringe en negatieve weerklank. In een brief aan Claus van zesentwintig mei 1969 zinspeelt Jacques De Decker op de erbarmelijke kwaliteit van deze Franstalige voorstelling van het stuk *Thyeste*, waarbij Claus blijkbaar meteen na de opvoering de zaal had verlaten. De Decker maakt daarbij ook gewag van de tekst, waarin hijzelf voor die opvoering aanpassingen zou hebben doorgevoerd, maar waarmee uiteindelijk geen rekening blijkt te zijn gehouden. Hij concludeert dat de Franse vertaling in zijn geheel grondig zou moeten worden herschreven 'door iemand die het Franse even creatief beheerst als u het Nederlands'. Vanuit De Deckers vergelijkend perspectief – die als germanist en kenner van Claus' toneel⁸⁹¹ even vertrouwd was met de Nederlandse als Franse tekstversie – liet de Franse vertaling met andere woorden te wensen over.⁸⁹²

Veel later, in 1992, zou van *Thyeste* in het tweede deel van de *Théâtre Complet*-reeks een hervertaling door Marnix Vincent volgen. In 2002 zou het stuk in het Brusselse Théâtre de la Place des Martyrs achtentwintig opvoeringen en een zeer positieve persontvangst kennen. De Franse bewerking was van de regisseur Jean-Michel d'Hoop, die zich zonder duidelijke reden op Buysse en niet op Vincents vertaling zou hebben gebaseerd. In 2005 zouden tenslotte nog zes Franstalige opvoeringen van *Thyeste* plaatsvinden, maar deze keer in opera-formaat en op basis van een speciaal voor deze gelegenheid door Claus vervaardigd Franstalig libretto. In een interview opgenomen in het programmaboekje van de opera bevestigt de componist Jan van Vlijmen dat Claus 'het [libretto] rechtstreeks in het Frans geschreven [heeft]' en ook in de colofon van datzelfde programmaföldertje staat: 'eigen bewerking en vertaling van zijn [= Claus'] toneeltekst *Thyestes* naar Seneca, 1966'. Dat een en dezelfde auteur zowel, in de jaren zestig, zijn stuk in de originele Nederlandstalige versie in Parijs zou brengen, als het vele jaren later tot een oorspronkelijk Franstalig libretto voor de Brusselse Muntchouwburg zou herwerken, illustreert wederom hoe Claus' werk over taalgrenzen heen circuleerde en benadrukt zijn sterke biculturele voeling en de natuurlijke, soms bijna organische link van zijn schrijven met het Franse taal- en cultuurgebied.

Ondanks de eerder geringe vroege weerklank van Buysse Franse versie van het stuk en de kritiek op haar vertaling, is het natuurlijk niet onbelangrijk dat het stuk in de prestigieuze theaterreeks van Gallimard verscheen. De totstandkomingsgeschiedenis van deze publicatie lijkt overigens weer in belangrijke mate het resultaat van Buysse weldoordachte bemiddeling: de tekst werd een maand voor de eigenlijke Parijse opvoering van het Nederlandstalige stuk (met Franse audiovertaling) uitgebracht –

la cruauté werden geïmplementeerd en er tegelijkertijd gebruik werd gemaakt van het steeds tot de verbeelding sprekende toneelrepertoire uit de klassieke oudheid.

⁸⁹¹ Zie De Decker, Jacques. *Over Claus' toneel*. op. cit.

⁸⁹² Deze brief van De Decker bevindt zich in het Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756 / 438.

waardoor die beschikbaar was op het moment van de opvoering, en er verscheen begin april 1967 zelfs een voorpublicatie, in een themanummer van de eveneens door Gallimard uitgegeven *Cahiers Renaud-Barrault*.⁸⁹³ Het is bovendien niet onwaarschijnlijk dat deze eerste samenwerking tussen Buysse, Claus en Gallimard twee jaar later ook de deur voor de publicatie van *À propos de Dédé* opende. Buysse maakte van deze eerste samenwerking trouwens niet enkel handig gebruik om Claus in Parijs gepubliceerd te krijgen; ook verscheen in het najaar van 1967 nog een andere door haar gemaakte vertaling bij Gallimard; namelijk *Le Livre Alpha* van Ivo Michiels. Zowel voor de auteurs die ze vertaalde, als voor zichzelf wierp de Gallimard-samenwerking met andere woorden zijn vruchten af.

De breuk met Fasquelle

Tegelijk is het echter eigenaardig dat deze in Parijs gepubliceerde werken (*Thyeste* (1967), *À propos de Dédé* (1969) en eerder ook *Poèmes* (1965)) niet bij Fasquelle verschenen. Fasquelle had nochtans al een jarenlange samenwerking opgebouwd met de auteur en zijn vaste vertaalster en had zich steeds geïnteresseerd getoond in Claus' werken en die telkens relatief kort na het oorspronkelijke verschijnen van het Nederlandstalige origineel uitgegeven. Teruggevonden briefwisselingen uit de uitgeversarchieven van het intussen samengesmolten Grasset-Fasquelle tonen trouwens aan dat zij aanvankelijk wel degelijk het plan hadden opgevat om een Franse vertaling uit te brengen van de in 1963 in het Nederlands verschenen novelle *Omtrent Deedee* – en eveneens van Claus' in 1962 verschenen roman *De verwondering*. Op drie april 1963 schreef Jean-Claude Fasquelle al naar Claus:

Je suis vraiment heureux, après que nous nous soyons perdus de vue depuis si longtemps, de ce que nous puissions publier DE VERWONDERING chez Grasset.
Il nous sera beaucoup plus facile ici que cela ne l'était chez Fasquelle de défendre votre beau livre.
Faites-moi signe dès que vous passez à Paris. Je me réjouis d'avance de vous revoir.

De archieven van Grasset-Fasquelle bevatten bovendien een leesverslag van *De verwondering* en twee leesverslagen van *Omtrent Deedee*. Geen van de verslagen is gedateerd. Het leesrapport over *De verwondering* is ondertekend door de vertaalster Nederlands-Frans Tylia Caren-Perlmutter – die het talent van Claus erkende, maar verder weinig enthousiast was over de roman zelf waarvan ze vond dat die te veel

⁸⁹³ Claus, Hugo. 'Thyeste (extraits)'. (vert. Buysse, Maddy). In: 'Médée. De la tragédie antique à la tragédie moderne'. Themanummer, *Cahiers Renaud-Barrault* 60 (1967): p. 36-58.

aandacht aan de verwarrende actie hechtte en waarvan het hoofdpersonage volgens haar weinig overtuigend was. Een van de leesverslagen van *Omtrent Deedee* is ondertekend door S. Lilar – vermoedelijk de Belgische schrijfster Suzanne Lilar – en geeft weinig meer dan de korte inhoud. Een tweede, ongesigneerd leesverslag hecht ook vooral aandacht aan de inhoud van het verhaal, maar stelt zich eveneens vragen bij de moeilijkheid om de geheel eigen taal van de novelle te vertalen.

Op dertig april 1963 stuurt de Nederlandse literaire agent Max De Metz (1921-1993)⁸⁹⁴ – die zich toen als literair agent over onder meer Claus' buitenlandse publicaties ontfermde – een exemplaar van *Omtrent Deedee* naar Jean-Claude Fasquelle en geeft hem een optie tot dertig juni. De Parijse uitgeverij lijkt het echter niet als prioriteit te behandelen of de knoop niet doorgehakt te krijgen, want op vierentwintig juni 1963 schrijft Max De Metz ter herinnering naar Fasquelle dat hij nog steeds niets van hen hoorde omtrent een contract over *De verwondering*, noch over wat ze van plan zijn met *Omtrent Deedee* en hij besluit het volgende:

J'espère que vous ne m'en voudrez pas que si dans les huit jours je n'ai pas de [sic] votre réponse, vous voulez [sic] renoncer à continuer la publication des ouvrages de Claus en France et que je serai donc libre à [sic] reprendre ma liberté des livres en question.

Ook al is De Metz' Frans niet echt syntactisch en grammaticaal correct, de boodschap is duidelijk: als Fasquelle niet snel reageert, vervalt hun optie en zal De Metz op zoek gaan naar een andere uitgever om Claus' werken in het Frans te publiceren. Zoals de briefwisselingen in de uitgeversarchieven van Grasset-Fasquelle duidelijk maken, had Fasquelle op dat moment trouwens ook op *De verwondering* al ongeveer een jaar een optie zonder dat ze er iets definitiefs over hadden beslist.

Van Grasset-Fasquelles wereldrechten en voorkeurrecht op het publiceren van Claus' werk, met uitzondering van het Nederlands, was echter geen sprake meer. Hun 'droit de préférence' dat zoals we zagen in de contracten van *La Chasse aux canards* (1953), *Jours de canicule* (1954) en *L'Homme aux mains vides* (1957) werd vermeld (zie supra), was na publicatie van drie werken vervallen, en uiteindelijk hadden ze er met *La Fiancée du matin* (1956) erbij gerekend zelfs al vier gepubliceerd. Al vanaf ongeveer 1957 werd dan ook vooral vanuit Nederland door de Bezige Bij, of door agenten als Max De Metz, of bijvoorbeeld ook Hans Keuls van het Internationaal Bureau voor Auteursrecht N.V. over de buitenlandse rechten van Claus' werk onderhandeld, en niet langer (bijna

⁸⁹⁴ Zie Anoniem. 'De Metz, uitgever en vertaler, overleden'. *NRC Handelsblad*, 18 augustus 1993: 'Zijn eerste schreden in het boekenvak zette De Metz door op eigen initiatief boeken van auteurs uit het fonds van de Bezige Bij, onder wie Harry Mulisch en Hugo Claus, aan te bieden aan buitenlandse uitgevers.' Zie ook Montag, S. 'Max de [sic] Metz'. *NRC Handelsblad*, 21 augustus 1993.

uitsluitend) door Buysse en via Grasset-Fasquelle. Vanaf omstreeks 1957-1958 was Claus vast verbonden aan De Bezige Bij,⁸⁹⁵ waardoor hij toen ook in zijn eigen taalgebied een vaste uitgever had die de plaats van zijn eerdere Franse 'vaste' uitgever – Fasquelle – dus al snel volledig overnam. Door deze verbintenis met de Bij begon ook Max De Metz een rol te spelen als literair agent, waardoor Claus naast Buysse ook op andere professionele bemiddelaars kon terugvallen. Bovendien nam Claus binnen het fonds van De Bezige Bij natuurlijk een veel prominentere positie in dan binnen dat van Grasset-Fasquelle en is '[d]e consolidatie van die relatie [tussen Claus en De Bezige Bij] ongetwijfeld de herkenbaarheid van de merknaam Claus ten goede gekomen' –⁸⁹⁶ ook buiten het Nederlandse taalgebied.

Op twee juli 1963 stuurt de Service Littéraire van Grasset-Fasquelle, als reactie op de bovengenoemde brief van Claus' Nederlandse agent, een contract voor *De verwondering* naar De Metz en op twaalf juli een brief met de vraag om de optie op *Omtrent Deedee* nog even te mogen behouden. Aanvankelijk schijnt dus alles erop te wijzen dat ook *De verwondering* en *Omtrent Deedee* al relatief snel na hun oorspronkelijke publicatie zouden verschijnen bij Claus' toen nog vaste Parijse uitgever. Maar op twintig augustus 1963 – zo blijkt uit een ongeduldig briefje van De Metz – heeft Fasquelle nog steeds geen definitief antwoord over *Omtrent Deedee* gegeven. En wat betref *De verwondering* blijkt uit enkele brieven uit de tweede helft van 1963, die zich in de Grasset-Fasquelle archieven bevinden, dat de auteur en Nederlandse uitgever, De Bezige Bij, aanvankelijk niet akkoord gingen met het contract dat Fasquelle had opgesteld. Op zeven oktober 1963 werd echter eindelijk een overeenkomst bereikt en werd het contract voor *De verwondering* ondertekend door alle partijen. Wat betreft *Omtrent Deedee* werd pas eind april 1964 eindelijk een akkoord bereikt, zo komt uit de briefwisseling tussen Max De Metz en Grasset-Fasquelle naar boven. Ondanks de rompslomp van aanslepende onderhandelingen werden beide contracten uiteindelijk dus afgesloten en kwamen beide werken bijgevolg in het fonds van Grasset-Fasquelle terecht. Alles leek rond halfweg 1964 met andere woorden beklonken om weldra Claus' beide romans bij Grasset-Fasquelle te zien verschijnen. Niettemin zouden na deze moeilijke, maar geslaagde contractuele onderhandelingen, het eigenlijke vertaalproces en de bemiddelingen daaromtrent in beide gevallen uiteindelijk roet in het eten gooien.

Met de samensmelting van de Parijse uitgevershuizen Grasset en Fasquelle in 1959 vonden er ook heel wat interne verschuivingen plaats. Zo is er na de samensmelting in de correspondentie plots geen spoor meer terug te vinden van de Fasquelle-

⁸⁹⁵ Zie Jacobs, Katrien et al (red.). *Hugo Claus: voor twaalf lezers en een snurkende recensent. op. cit.*, p. 8; Wildemeersch, Georges. 'Hugo Claus, idool en symbool'. *op. cit.*, p. 176.

⁸⁹⁶ *Ibid.*

medewerker André Lejard die voordien steeds met Maddy Buysse correspondeerde over de vertalingen van Claus' werk en die bovendien een goede vertrouwensrelatie met Buysse had opgebouwd. Niet alleen durfde de vertaalster meermaals haar twijfels en ideeën – zowel over de tekstuele als de materiële, marketing-gerichte aspecten van het vertaalproces – met Lejard te delen, ook blijken ze elkaar weleens te hebben ontmoet buiten een strikt professionele context, mét partner en kinderen. Vermeldingen van dit soort ontmoetingen duiken met name in enkele brieven op. In plaats van Lejard neemt Yves Berger als kersvers *Directeur Littéraire* bij Grasset-Fasquelle vanaf *De verwondering* en *Omtrent Deedee* de onderhandelingen omtrent Claus' werk over. Maar ook aan de andere zijde van de onderhandelingstafel was Maddy Buysse dus niet langer de vaste Clausvertegenwoordiger van dienst; door Claus' verbintenis met De Bezige Bij was Max De Metz (tijdelijk) zijn vaste buitenlandse agent geworden en nam die het dus vanaf *De verwondering* (1962) en *Omtrent Deedee* (1963) op zich om over Claus' buitenlandse – en dus ook Franse – rechten te onderhandelen.

Ook op gebied van de eigenlijke vertalers vonden er daarnaast verschuivingen plaats. Voor de vertaling van *De verwondering* had Claus bijvoorbeeld al in 1963 duidelijk een andere vertaler in gedachten dan zijn sinds meerdere jaren 'vaste' vertaalster, Maddy Buysse. Al op zeventwintig september 1963, nog voor zelfs het contract van *De verwondering* officieel door alle partijen was ondertekend, liet Max De Metz de Franse uitgeverij Grasset-Fasquelle al weten dat Claus met name de Franstalige auteur Alain Bosquet als vertaler voor zijn experimentele roman wenste:

En concernant [sic] la traduction, je vous signale que M. Claus serait très content si vous êtes [sic] prêt de [sic] la mettre dans les mains de Monsieur ALAIN BOSQUET, que vous connaissez sans doute, éventuellement assisté par l'auteur lui-même. En tout cas M. Claus vous demande de lui faire lire la traduction avant que vous procédiez [sic] au tirage, afin qu'il puisse donner son bon à tirer. Je vous prie de bien vouloir me faire savoir si vous êtes d'accord sur ces deux points.

Het idee dat Claus zou assisteren in het eigenlijke tekstuele vertaalproces van zijn werk of misschien zelfs een eerste 'tussenvertaling' zou maken die nadien door een Franstalige schrijver zou worden verbeterd in idiomatisch Frans, werd hier niet de eerste noch de laatste keer in Claus' carrière geopperd. Al bij de vroegste brieven van Vandeputte omtrent *De Metsiers*-vertaling bleek er zoals we zagen kortstondig sprake te zijn geweest van een dergelijk voorstel waarbij Claus een vertaling zou maken die Vandeputte op punt zou stellen. Ook (veel) later kwam dat idee nog meermaals terug – en niet enkel met betrekking tot het Franse taalgebied: samen met Christopher Logue

maakte Claus in de jaren zeventig bijvoorbeeld niet alleen een vertaling van *Vrijdag*,⁸⁹⁷ maar in de jaren negentig ook een ongepubliceerde en onvolledige vertaling van *Gilles!*.⁸⁹⁸ Ook in die gevallen bleek de auteur eerst een semantische tussenvertaling te hebben gemaakt, die vervolgens door Logue – die geen Nederlands sprak – in idiomatisch Engels werd omgezet. Enkele jaren voor De Metz dit vertaalvoorstel met betrekking tot *De verwondering* opperde, had trouwens niemand minder dan Alain Bosquet zelf een soortgelijk voorstel gedaan aan Claus om gezamenlijk enkele van diens gedichten in het Frans te vertalen. Noch het idee voor deze vertaalaanpak, noch Bosquets naam komt dus werkelijk uit de lucht vallen.

De van Oekraïense afkomst, als kind naar België uitgeweken en sinds de jaren vijftig in Parijs woonachtige dichter, essayist, criticus, romancier en theaterschrijver Alain Bosquet (geboren Anatoliy Bisk, 1919-1998) had Claus op negentien oktober 1957⁸⁹⁹ een brief geschreven met de uitnodiging om aan een collectieve (Franstalige) poëziepublicatie mee te werken, waaraan meerdere Franse en buitenlandse dichters van over de hele wereld zouden deelnemen, zonder daarom echter een gezamenlijk manifest te hoeven aanhangen:

Il n'y aura pas de déclarations unanimes, pas de manifestes, pas d'engagements collectifs; simplement une confrontation amicale. Votre nom a été souvent prononcé, et j'espère que vous accepterez de vous joindre à nous. Il suffirait que vous nous confiez quelques poèmes, soit traduits (je dois avouer que je ne suis pas sans réserves pour les traductions de Maddy Buysse), soit que vous traduiriez vous-même, avec l'aide d'un poète français. Je me tiens à votre disposition.

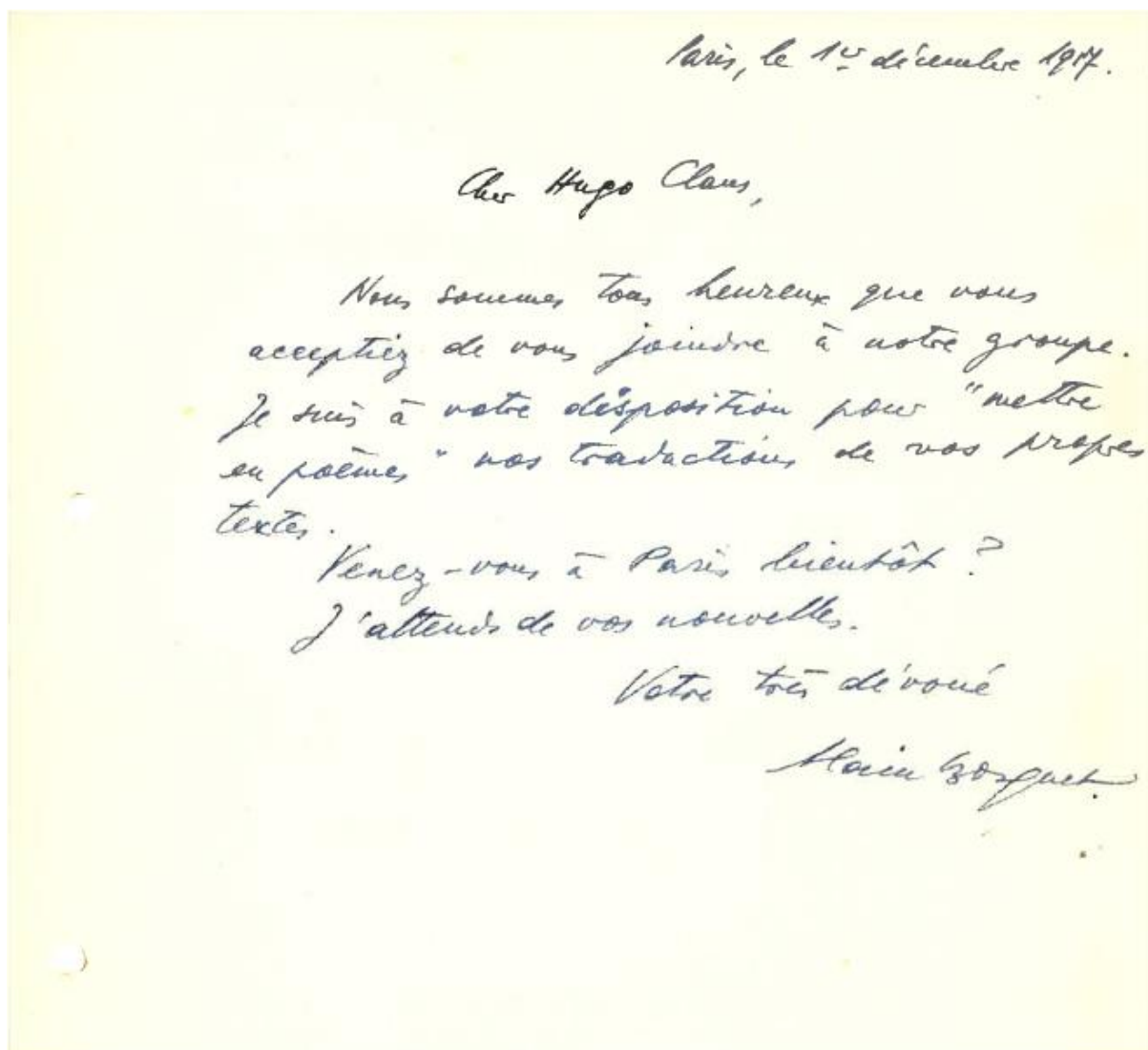
Ten eerste bevestigt deze brief Claus' al redelijk vroege internationale reputatie als dichter (zie supra), ook al was er op dat moment nog geen enkele boekuitgave van zijn poëzie in een andere taal dan het Nederlands verschenen. Enkele maanden voordien waren er wel, zoals eerder aangehaald, acht van Claus' gedichten in het maartnummer van *Mercure de France* verschenen. Ook Bosquet had trouwens aan dat bewuste nummer meegewerkt. Ten tweede illustreert deze brief dat Bosquet zijn voorstel in verband met de vertaling van Claus' gedichten niet deed omdat hij er niet van op de hoogte was dat Claus een vaste vertaalster had, maar eerder omdat hij vragen had bij de kwaliteit van Buysse's vertaalwerk. Al op de eerste december 1957 schrijft Bosquet Claus opnieuw een brief, waarin hij zijn blijdschap uitdrukt over Claus' toezegging om deel te nemen aan het project en nogmaals benadrukt dat hij tot Claus' beschikking staat 'pour "mettre en

⁸⁹⁷ Claus, Hugo. *Friday*. (vert. Claus, Hugo & Christopher Logue). Londen: Davis Poynter Limited, 1972.

⁸⁹⁸ Zie Smeyers, Elies & Stéphanie Vanasten. *op. cit.*

⁸⁹⁹ Een kopie van deze brief is aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

poèmes" vos traductions de vos propres textes'. Wat er echter precies van dit collectieve poëzieproject geworden is, is onduidelijk.



Paris, le 15 décembre 1957.

Cher Hugo Claus,

Nous sommes tous heureux que vous acceptiez de vous joindre à notre groupe. Je suis à votre disposition pour "mettre en poème" vos traductions de vos propres textes.

Venez-vous à Paris bientôt ? J'attends de vos nouvelles.

Votre très dévoué

Alain Bosquet

Figuur 30 Brief van Alain Bosquet aan Hugo Claus van 1 december 1957. Aanwezig in het Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C2756 / 437.

Het is met andere woorden erg waarschijnlijk dat het door De Metz gecommuniceerde idee om Alain Bosquet te vragen als vertaler van *De verwondering* en daarbij meteen een eventuele samenwerking met de auteur voor te stellen op deze eerdere contacten tussen Claus en Bosquet was gebaseerd. Bovendien was de roman *De verwondering*, die zich in de nasleep van de Tweede Wereldoorlog afspeelt in een door collaboratie en repressie getekend Vlaanderen, ook thematisch niet vreemd voor Bosquet die de oorlog zelf van naderbij als soldaat en journalist voor het gaullistische blad *La Voix de la France* had meegemaakt. Ook was Bosquet begin jaren zestig al een grote naam in de Franse literaire wereld, waarbij zijn werk niet alleen gepubliceerd werd bij onder meer Gallimard, maar hij ook als criticus actief was voor de invloedrijke Parijse bladen *Combat*, *Le Monde* en *Le Figaro*. Zijn naam als (co-)vertaler op de kaft van de

Franse vertaling van Claus' roman, zou de verkoopcijfers bijgevolg ongetwijfeld de hoogte in jagen en bovendien een sterk legitimerend effect hebben. Bosquets centrale positie in de (Franse) *République des lettres* niet tegenstaande, behield hij dankzij zijn vroege Belgische achtergrond trouwens steeds een zekere interesse voor wat er zich afspeelde binnen de Belgische letteren. Ook al beperkte die aandacht zich voornamelijk tot de Franstalige Belgische literatuur – wat onder meer anthologieën als *Anthologie de poèmes inédits de Belgique* (1939) en *La poésie francophone de Belgique* (1985-1992)⁹⁰⁰ zou opleveren – toch is het aannemelijk dat Bosquets interesse voor een auteur als Claus (in Franse vertaling) in zekere mate binnen deze Belgische oriëntatie past.

Ondanks deze vele argumenten in het voordeel van de alternatieve (co-)vertaler Bosquet, rijst hierbij evenwel de vraag waarom Claus voor *De verwondering* niet zoals gewoonlijk zijn *traductrice attitrée* Maddy Buyse voorstelde als vertaalster. Een mogelijke reden voor Buysses aanvankelijke afwezigheid in het vertaalproces van *De verwondering* zou kunnen zijn dat Buyse te veel ander vertaalwerk had: in 1964 verschenen van haar hand onder meer de Franse vertalingen van Johan Daisnes *Pierre Benoît, of de lof van de roman romanesque* (1960) bij Albin Michel en van Jos Vandelloo's *Het gevaar* (1960) bij Seuil. Niettemin is er geen enkele aanwijzing teruggevonden dat Buyse de vertaling van *De verwondering* daarom zou hebben afgewezen. Het lijkt ons waarschijnlijker dat Buyse niet als de meest geschikte vertaalster werd gezien om de experimentele en talig erg gevarieerde, soms dialectische en complexe roman te vertalen. Afgaande op onze bevindingen uit de vertaalvergelijkingen van vorig hoofdstuk en de soms kritische reacties ten opzichte van Buysses eerder onnatuurlijk en onspreektaalig aandoende vertaalkeuzes indachtig, lijkt het ons niet onwaarschijnlijk dat het spreektaalige, zelfs dialectische karakter van meerdere scènes uit *De verwondering* niet helemaal Buysses 'cup of tea' was. Aangezien de registervariatie en veelstemmigheid van de gelaagde roman veel meer zijn dan een manier om *couleur locale* te genereren maar daarentegen zowel op stilistisch alsook op narratologisch en inhoudelijk vlak van belang zijn,⁹⁰¹ is het mogelijk dat de auteur wou dat er extra voorzichtig mee werd omgesprongen in de vertaling, waarbij het sowieso een uitdaging zou zijn om de polyfonie en talige complexiteit te behouden. Veel later zou ook onder meer Jacques De Decker met betrekking tot *Het verdriet van België* (1983) opmerken dat hij uit zijn contacten met Buyse kon opmaken dat haar eerder schoolse kennis van het Nederlands

⁹⁰⁰ Deze anthologie in vier delen stelde hij samen met Liliane Wouters.

⁹⁰¹ Zie Lemmens, Wendy. *op. cit.*, p. 243 e.v.; p. 244: 'Mijn hypothese is dat Claus in *De verwondering* voor het eerst 'dialect' en in bredere zin registervariatie inzet om centrale narratieve, poëtische en ideologische motieven mee aan te drijven. Daarmee veronderstel ik tevens dat Claus zich bewust is van het feit dat elk taalregister cultureel, sociaal, politiek en ideologisch geconnoteerd is en dat onder andere het opvoeren van 'dialect' extra betekenislagen met zich meebrengt'.

haar niet de meest geschikte persoon maakte om het allesbehalve Standaardnederlandse en rijkgeschakeerde taalgebruik van Claus in het Frans over te brengen.⁹⁰²

We mogen trouwens niet vergeten dat Claus in datzelfde jaar, 1963, ook met betrekking tot de poëzievertalingen in *Phantomas* geen beroep op Buysse's diensten had gedaan en bovendien bracht hij eind jaren vijftig, begin jaren zestig meer dan eens zijn ontevredenheid over Buysse's vertalingen in zijn dagboeken tot uiting.⁹⁰³ Daarenboven moet hij zich ook bewust zijn geweest van andermans kritieken op haar vertalingen, die meer dan eens rechtstreeks in brieven aan hem werden aangehaald. Niettemin blijkt Claus Buysse's vertalingen toch meermaals te hebben goedgekeurd – al dan niet na een zorgvuldige lezing – aangezien uit Buysse's brieven blijkt dat ze Claus regelmatig haar vertalingen voorlegde alvorens de definitieve, en dus door de auteur goedgekeurde versie naar de uitgever te sturen. Met betrekking tot haar vertaling van de *Oostakkerse gedichten* zei ze bijvoorbeeld: 'je profite de [la présence de Hugo Claus] pour mettre le travail au point avec l'auteur, ce qui me paraît indispensable pour traduire un poète'.⁹⁰⁴

Niet veel later, in het voorjaar van 1964, zou Claus bovendien wél opnieuw Buysse aanduiden als zijn geprefereerde vertaalster toen de nieuwe literaire directeur bij Grasset-Fasquelle, Yves Berger, hem in een brief van negenentwintig april 1964 vroeg wie hij als vertaler voor *Omtrent Deedee* verkoos. Buysse werd daarop onmiddellijk door Berger gecontacteerd en ontving begin juli 1964 al een contract met de uitnodiging om al een voorschot van negenhonderd frank te komen afhalen. Nochtans wordt ook *Omtrent Deedee* gekenmerkt door heel wat spreektaalige elementen in de conversaties van de personages – zoals ook een ongedateerd en ongesigneerd leesrapport over de novelle in het archief van Grasset-Fasquelle concludeerde:

La traduction présentera de grandes difficultés. Outre que l'œuvre est choquante avec ses juxtapositions continues de pitié et d'obscénité, elle est écrite dans un langage parlé, abondant en tournures idiomatiques, en injures, en jurons typiquement flamands. Il me paraît difficile de trouver un équivalent vraisemblable à ce langage. Mais il est certain que cette difficulté a déjà été résolue pour d'autres œuvres de la même espèce.

⁹⁰² De Decker, Jacques; Béghin, Laurent & Hubert Roland. 'Jacques De Decker, écrivain des coulisses'. *Textyles* 45 (2014): p. 153-168.

⁹⁰³ Zie de dagboeken en cahiers aanwezig in het archief van Hugo Claus, Letterenhuis, C 2756 / 407-408, waaruit we in vorig hoofdstuk reeds enkele citaten aanhaalden. O.m. op 9 oktober en 20 december 1960 laat Claus zijn ongenoegen blijken over Buysse's vertaalwerk.

⁹⁰⁴ Brief van Buysse aan Lejard, 10 december 1955.

Dit lijkt op het eerste gezicht niet te stroken met onze hypothese dat Claus in Buysse misschien niet de meest geschikte vertaler zag om met zijn eigenwijze taalgebruik – dat vanaf *De verwondering* steeds prominenter werd –⁹⁰⁵ aan de slag te gaan. De keuze van Claus voor Buysse als vertaalster van *Omtrent Deedee* blijkt echter in de eerste plaats ingegeven door praktische overwegingen en het vertrouwen dat Claus tot dan toe steeds had kunnen stellen in de doelgerichtheid en consequentheid waarmee Buysse elke vertaalopdracht van hem telkens weer had vervuld. Ze nam daarbij zoals we zagen bovendien ook altijd veel meer voor haar rekening dan louter de tekstuele afhandeling van het vertaalproces; ze volgde eveneens de publicatie op, communiceerde in naam van Claus met de uitgever en liet zelfs de marketing van de tekst in meerdere gevallen niet ongemoeid (zie supra). Het ziet er naar uit dat Claus in het voorjaar van 1964 in de eerste plaats op Buysse terugviel omdat hij toen ondertussen aan den lijve had ondervonden dat het vinden van een alternatieve vertaler voor *De verwondering* geen sinecure was. Zoals we hierna zullen zien sleepte het tekstuele vertaalproces van *De verwondering* met name behoorlijk aan en had Claus waarschijnlijk al lang spijt zich aan dat alternatieve avontuur gewaagd te hebben in plaats van het hele vertaalproces vanaf het begin aan Buysse te hebben overgelaten. Ongeacht de mogelijke kritiek op de tekstuele kwaliteiten van de vertaling was Claus' vaste vertaalster er tenminste steeds in geslaagd in relatief korte tijd een gepubliceerde Franse versie van zijn werk te bekomen en dat bleek de auteur op eigen houtje dus niet zo vlot te lukken. En inderdaad zou Buysse er voor zorgen dat haar vertaling van *Omtrent Deedee* gepubliceerd raakte, zonder dat Claus zich daar verder druk om behoefde te maken. Zoals we zullen zien zou Claus uiteindelijk zelfs – heel wat jaren later – voor *De verwondering* op Buysse moeten rekenen. Na vele omwegen kwam Buysse's naam dus wel degelijk op beide vertalingen te staan – zowel die van *Omtrent Deedee* als die van *De verwondering* – maar het totstandkomingsproces zou heel wat meer voeten in de aarde hebben dan gewoonlijk. Bovendien zou geen van beide werken bij Grasset-Fasquelle verschijnen.

Zowel de aanvankelijke keuze voor een alternatieve vertaler voor *De verwondering*, als het vasthouden aan Buysse als vertaalster voor *Omtrent Deedee* zou in de eerste etappe van deze vertaalgeschiedenis desastreus blijken. Ten eerste bleek al snel dat Alain Bosquet zelf blijkbaar niet op de hoogte was van het plan dat hij als vertaler van *De verwondering* was gevraagd. Na De Metz' herhaalde verzoeken, op zeventwintig september en zeven oktober 1963, om op vraag van Claus Bosquet als vertaler aan te stellen, schrijft Yves Berger op eenendertig oktober 1963 aan De Metz dat dit onmogelijk zal zijn:

⁹⁰⁵ Zie Lemmens, Wendy. *op. cit.*

J'ai téléphoné à Alain Bosquet qui se déclare très content à l'idée de lire la traduction de DE VERWONDERING. Il n'est pas question qu'il fasse la traduction lui-même et c'est bien volontiers qu'il la lira avant que nous la donnions à l'imprimeur.

[...]

P.S. : M. Fasquelle me communique votre lettre du 7 octobre référence MM/BS. Je vous confirme donc que Alain Bosquet se déclare incompetent pour traduire l'ouvrage de Hugo Claus. Je vous confirme également que nous donnerons la traduction à Hugo Claus pour qu'il la lise et afin qu'il puisse signer son bon à tirer.

De Metz antwoordt op negen december dat Claus zelf voor een eerste vertaling (door een door hem gekozen vertaler) zal zorgen en die in de loop van februari 1964 aan Grasset-Fasquelle zal bezorgen zodat Alain Bosquet er dan een laatste, definitieve blik op kan werpen. Op zeven januari 1964 schrijft Yves Berger echter dat hijzelf ook al een vertaler had gezocht en er dus een probleem was: er waren twee vertalingen in de maak. De Metz schrijft onmiddellijk terug op negen januari met verontschuldigingen omtrent het misverstand – dat echter niet noodzakelijk aan hem lag – en Berger antwoordt hem op dertien januari, met een enigszins geruststellende boodschap:

Tout est clair maintenant avec votre lettre du 9 janvier. Gardez le traducteur que Hugo Claus a trouvé et veuillez avoir l'obligeance de m'indiquer le nom de ce traducteur, son adresse, la date à laquelle il pense remettre le manuscrit, enfin quel prix a été convenu pour une telle traduction.

Op een antwoord op deze vragen zou Berger echter nog erg lang moeten wachten. Ook al schrijven Berger en De Metz elkaar de daaropvolgende maanden nog regelmatig over *Omtrent Deedee*, de vorderingen in het vertaalproces van *De verwondering* worden door geen van beide partijen systematisch opgevolgd. Alleen op zevenentwintig maart 1964 stelt De Metz nog even de vraag : 'Il y avait quelques mois qu'on avait des complications en concernant [sic] la traduction française du [sic] DE VERWONDERING, mais parce que je n'ai plus rien entendu de votre part, je suppose qu'enfin toutes les difficultés ont été éliminées'. Pas op negen juni 1964 schrijft Berger, die blijkbaar nog steeds niets concreets over de door Claus aangestelde vertaler had gehoord, noch over de staat van de vertaling, naar Hugo Claus met de vragen die hij al op dertien januari aan De Metz had gesteld:

En ce qui concerne votre livre « De Verwondering », j'ai une lettre de Max de Metz m'informant que vous avez vous-même trouvé un traducteur. J'aimerais beaucoup que nous régularisions la chose et qu'à cet effet vous me donniez le nom du traducteur et son adresse afin qu'un contrat puisse être établi.

Opnieuw duurt het tergend lang vooraleer er een antwoord volgt. In een ongedateerd briefje, dat hij – afgaand op Bergers gedateerd antwoord – pas in september of begin oktober 1964 verstuurde, laat Claus het volgende weten:

Cher Monsieur Berger,

Veillez m'excuser de ne répondre qu'aujourd'hui à votre lettre de Juin dernier. Il se trouve que la traductrice de mon livre « L'Étonnement » ne me donnait plus signe de vie et ce n'est que ce matin que j'apprends qu'elle a été victime d'une dépression nerveuse, qu'elle est rétablie et qu'elle compte finir la traduction pour la fin d'octobre. Pour régulariser la chose voici son nom et son adresse :

Anny Ploegaerts, Zaventemse Steenweg, 2 Diegem (Brabant) (Belgique)

Avec mes meilleurs sentiments,

Hugo Claus.

Deze vertaalster was blijkbaar een lerares en kennis van de vrouw van de grote Brusselse Clausexegeet Jean Weisgerber. Het was ook die laatste die haar het jaar voordien, in een brief van achtentwintig november 1963, aan Claus had aangeraden toen de Vlaamse auteur via Yves Bergers brief aan Max De Metz van eind oktober 1963 had vernomen dat Alain Bosquet geen optie zou zijn als vertaler en er dus naar een alternatief op zoek moest worden gegaan. Ook in tweede instantie viel Claus hier dus nog niet op Buysse terug.

Waarde Heer Claus,

Ik heb iemand gevonden die *De verwondering* niet alleen graag, maar zelfs met enthousiasme zou vertalen. Het gaat om een van uw talrijke bewonderaars, doch belangrijker in dit geval is dat ze intelligent, betrouwbaar en volkomen tweetalig is. Ze is regentes en heeft Germaanse taal- en letterkunde gestudeerd aan de Rijksnormaalschool te Brussel. Mijn vrouw kent ze persoonlijk en beveelt ze u ten warmste aan. Haar naam is ANY PLOEGAERTS, haar adres: Zaventemse Steenweg 2, Diegem (Brabant).

[...]

Jean Weisgerber⁹⁰⁶

⁹⁰⁶ Brief van 28 november 1963, Jean Weisgerber aan Hugo Claus. Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756 / 441.

De kans dat de suggestie om op zoek te gaan naar een andere vertaler dan Buysse trouwens in de eerste plaats vanuit deze hoek kwam, is niet onwaarschijnlijk. Weisgerber stak zijn fascinatie voor Claus' experimentele roman niet onder stoelen of banken en wijdde er meerdere publicaties aan.⁹⁰⁷ Het zou daarom niet verbazen als hij aan de auteur zou hebben gesuggereerd hoe belangrijk het was om deze roman zo zorgvuldig mogelijk te laten vertalen. Ook Freddy de Vree blijkt iets met deze bemiddeling te maken te hebben gehad, want ergens in de tweede helft van 1964 moet Claus hem gevraagd hebben of hij nog iets van An(n)y Ploegaerts had gehoord, aangezien De Vree in november 1964 Claus in een briefje met als aankondiging 're: vertaling verwondering' schreef dat hij Weisgerber ontmoette, die verwonderd was dat 'die studente' niet antwoordde, maar dat ze wel degelijk nog in leven was.⁹⁰⁸

Na Claus' laattijdige verduidelijking aan Yves Berger omtrent de vertaling en vertaalster van *De verwondering* schrijft Berger hem terug op acht oktober 1964 met de boodschap dat hij voorzichtig wil zijn met de door Claus aangestelde vertaalster van *De verwondering*: 'Je suis obligé, avec Madame Anny Ploegaerts, d'être très prudent'. De reden hiervoor is, zo gaat Berger verder, dat Claus' oordeel om Maddy Buysse *Omtrent Deedee* te laten vertalen ook geen al te gelukkige keuze blijkt te zijn geweest. Berger zegt met name onlangs de vertaling te hebben ontvangen en er allesbehalve tevreden over te zijn: 'il n'est pas question de publier telle quelle cette traduction. Vous seriez grandement desservi. Je vais examiner avec M. Fasquelle les diverses possibilités qui nous restent : soit faire revoir la traduction, soit purement et simplement la recommencer'. De termen van Bergers brief doen sterk denken aan de veel eerdere leesverslagen over Vandepottes *Metsiers*-vertaling (zie supra) maar staan anderzijds in schril contrast met de lovende beoordelingen die zowel Jean-Claude Fasquelle als André Lejard in de voorgaande jaren regelmatig voor Buysse's vertalingen reserveerden. In elk geval besluit Berger vanwege de problemen met de *Omtrent Deedee*-vertaling – waarvoor Buysse overigens al volledig vergoed was – extra op zijn hoede te zijn voor de vertaling van *De verwondering*:

⁹⁰⁷ Zie o.m. Weisgerber, Jean. 'Hugo Claus: Devotissimus et doctissimus doctor'. In: Fens, Kees & H.U. Jessurun d'Oliveira & J.J. Oversteegen (red.). *Literair Lustrum. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966*. Amsterdam: Polak & Van Gennep, 1967. p. 119-140; ID. 'De Verwondering'. In: ID. *Proefvlucht in de romanruimte*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennep, 1972. p. 31-52; ID. 'Gesprek met Hugo Claus over *De verwondering*'. In: De Vree, Freddy (red.). *Hugo Claus*. Brussel: Manteau, 1976. p. 12-17. Weisgerber zou daarenboven ook een erudiet, tekst-analytisch nawoord bij de uiteindelijke Franse vertaling van *De verwondering* uit 1976 schrijven. Zie infra.

⁹⁰⁸ Brief van Freddy de Vree aan Hugo Claus, van vermoedelijk november 1964. Kopie aanwezig in het Studietoel en documentatiecentrum Hugo Claus, UA.

Dans ces conditions, je pense que le mieux est de ne pas envoyer à Mademoiselle Ploegaerts un contrat. D'ailleurs, par prudence elle eût dû nous le demander. Je vais attendre qu'elle ait terminé sa traduction et qu'elle nous l'ait envoyée.

Eerder diezelfde maand schrijft Berger ook naar De Metz om zijn ongenoegen over de rompslomp met de twee vertalingen van Claus' werk te uiten.⁹⁰⁹ Zijn toon is niet mals en hij verwijt Claus ervan nonchalant te zijn geweest in zijn voorkeur voor zijn vertaalsters. Berger geeft aan dat hij en Jean-Claude Fasquelle in de loop van de volgende weken zullen beslissen wat ze met *À propos de Dédé* moeten aanvangen. Over de eigenlijke vertaling van *De verwondering* wordt verder in alle talen gezwegen. Een jarenlange radiostilte volgt, die pas op vijftientwintig april 1966 met een pijnlijk bericht doorbroken wordt. Berger schrijft dan met name aan Claus dat Grasset-Fasquelle zijn positie als uitgever van zijn werk in het Frans definitief opgeeft:

Cher Monsieur,

J'ai, hélas, la triste mission de vous écrire pour vous dire que, après bien des hésitations, nous avons décidé de vous rendre votre liberté, donc de renoncer à publier vos livres. La raison fondamentale de ce renoncement vient de l'échec de Mme Maddy Buysse, dont la traduction de OMTRENT DEEDEE s'est révélée tout simplement impubliable. Les frais que nous avons engagés dans cette affaire (achat des livres, paiement de traduction) et l'impossibilité où nous étions d'améliorer le texte tellement il se prête mal à des corrections, ont complètement découragé notre directeur.

Croyez que, personnellement, je regrette beaucoup de ne pas vous compter parmi nos auteurs. Ne lisant pas le néerlandais, je connais peu votre œuvre, mais ce qu'on m'en avait dit avait suffi à m'y intéresser.

Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments les meilleurs et bien attentifs,

Yves Berger, Directeur Littéraire

Over *De verwondering* wordt opnieuw niets meer gezegd en nergens is een indicatie teruggevonden of An(n)y Ploegaerts ooit werkelijk een vertaling afrondde. In elk geval betekent wat Berger misschien net iets te eufemistisch verwoordt als het 'teruggeven van Claus' vrijheid', dat Grasset-Fasquelle het werk van de Vlaamse auteur niet langer in hun fonds onderbrengt, en naast *Omtrent Deedee* is bijgevolg dus ook *De verwondering* met deze brief van vijftientwintig april 1966 'vogelvrij' verklaard.

⁹⁰⁹ Brief van Yves Berger aan Max De Metz, 2 oktober 1964.

De indruk die Berger in deze laatste brief geeft – alsof de op de klippen gelopen samenwerking in essentie aan Buysse's vertaling van *Omtrent Deedee* te wijten valt –, is echter wat kort door de bocht en waarschijnlijk een manier om rechtstreekse kritiek aan het adres van de auteur op diens optreden in het vertaal- en onderhandelingsproces omtrent *De verwondering* te omzeilen. Eerder had Berger zich in zijn brief aan De Metz van twee oktober 1964 met name heel wat minder mild getoond over het handelen van de auteur. Naast de eigenlijke (ondermaats geachte) vertaling van *Omtrent Deedee* en de langdurige onduidelijkheid en misverstanden over de vertaling van *De verwondering*, blijkt trouwens ook de samenloop van omstandigheden waarbij Fasquelle door de samensmelting met Grasset een nieuwe literaire directeur kreeg in plaats van André Lejard, en waarbij ook aan de Nederlandstalige kant de verhoudingen verschoven en nieuwe 'bemiddelaars' hun intrede maakten, van invloed te zijn geweest op de mislukte totstandkoming van beide romans. Daarnaast was er het verlopen 'droit de préférence', wat van de kant van de uitgever niet bepaald tot een daadkrachtig optreden leidde – het doorhakken van knopen in verband met het al dan niet kopen van de rechten en het (officieel) aanstellen van vertalers liep met name meermaals flinke vertragingen op. Op dat gebied was ook Claus' vaak trage of uitgestelde opvolging van zijn correspondentie ongetwijfeld een stoorzender.

Nochtans kan de houding van de auteur ten opzichte van het totstandkomingsproces van zijn Franse vertalingen niet systematisch als achteloos worden omschreven. Inderdaad was de aanvankelijke suggestie voor Alain Bosquet als vertaler van *De verwondering* op zijn zachts gezegd voorbarig te noemen, aangezien Bosquet zelf uit de lucht kwam vallen en dus blijkbaar niet van tevoren door de auteur of zijn literair agent De Metz was ingelicht. Ook de manier waarop de contacten met Ploegaerts onrechtstreeks via tussenpersonen en eerst buiten weten van de uitgever verliepen, getuigt niet bepaald van een daadkrachtige houding of een weldoordacht plan. Maar aan de andere kant toonde het zelfgenomen initiatief van de auteur om op zoek te gaan naar een geschikte vertaler voor *De verwondering* tegelijkertijd een niet onbelangrijke betrokkenheid met het totstandkomingsproces van de vertalingen. Hij ijverde er wel degelijk voor om zijn werk vertaald te krijgen, te laten doorbreken en te doen circuleren in het buitenland, maar hij leek tegelijkertijd de daadkracht, het zakelijke inzicht en de onderhandelingsdrang te missen om het ook op langere termijn tot een goed einde te brengen. Ook daarin herkennen we echo's van onder meer de eerdere Holmes-case, en ook tot op zekere hoogte van het geval Vandeputte uit het eerste hoofdstuk.

Dat Buysse die capaciteiten om het hele onderhandelings-, vertaal- en publicatieproces tot een goed einde te brengen wel bezat, leek Claus in zijn keuze voor haar als vertaalster – en dus onrechtstreeks als onderhandelaarster – voor *Omtrent Deedee* maar al te goed te beseffen. Niettemin zou haar als ondermaats beoordeelde vertaling van Claus' korte roman door de uitgeverij als centrale oorzaak van de breuk met Claus worden aangeduid. In plaats van Maddy Buysse's zogezegde 'falen' als

vertaalster hier echter als enige oorzaak voor het einde van de samenwerking met (Grasset-)Fasquelle te zien, waren er duidelijk meerdere andere struikelblokken in het spel die roet in het eten gooiden en de totstandkoming van deze Franse vertalingen van Claus' belangrijk prozawerk uit de jaren zestig bemoeilijkten. Meer nog, Buysse zou bewijzen dat haar vertaling van *Omtrent Deedee* wel degelijk 'publiceerbaar' was. Bovendien zou ze haar rol als betrouwbare en standvastige literaire vertaalster eens te meer waarmaken toen ze in de tweede helft van de jaren zeventig uiteindelijk wél zou instaan voor de vertaling van *De verwondering* (zie infra).

Dan maar op eigen houtje

Dat Buysse daadkracht als agente-bemiddelaar inderdaad niet te onderschatten valt en ze ongetwijfeld ook over een sterker netwerk aan Parijse contacten moet hebben beschikt dan bijvoorbeeld de Nederlander Max De Metz, blijkt met name uit het feit dat ze haar zogenaamd 'onpubliceerbare' vertaling van *Omtrent Deedee* wel degelijk op eigen houtje bij een uitgever wist onder te brengen – en niet bij de minste. In 1969 verschijnt *À propos de Dédé* met name bij Gallimard, in de reeks 'Du monde entier'. Al voor zevenentwintig maart 1964 – toen er dus nog volop met Grasset-Fasquelle over de vertalingen van *Omtrent Deedee* en *De verwondering* werd onderhandeld – had Dionys Mascolo van Gallimard trouwens zijn interesse in Claus' *De verwondering* en *Omtrent Deedee* al laten blijken, als we Max De Metz' brief van die datum aan Yves Berger mogen geloven. Het is natuurlijk ook mogelijk dat De Metz Gallimards interesse enigszins overdreef, om Grasset-Fasquelle tot snellere actie aan te sporen; als zij niet doorgingen met Claus' Franse publicaties, stonden er al andere geïnteresseerden klaar. Aan de andere kant kan deze brief van De Metz aan Yves Berger, waarin letterlijk staat: 'Monsieur Claus de sa part serait très heureux de voir édité de [sic] ses romans par Gallimard et il me sera donc vraiment impossible de négliger cette affaire', ook kwaad bloed hebben gezet bij Grasset-Fasquelle en hun tolerantie tegenover de auteur en zijn vertalers en bemiddelaars in het gedrang hebben gebracht. Op het moment dat De Metz deze brief schreef, had Grasset-Fasquelle met name reeds de rechten voor de Franse vertaling van *De verwondering* gekocht en ook net toegezegd om de Franse vertaling van *Omtrent Deedee* uit te geven. Een dergelijke voorkeur voor Gallimard kon door Grasset-Fasquelle dan ook geïnterpreteerd worden als een gebrek aan loyaliteit en dankbaarheid van de auteur jegens het uitgevershuis Grasset-Fasquelle – dat nochtans zijn introductie in het Franstalige en internationale literaire veld had verzekerd.

Na de officiële breuk met Fasquelle in april 1966, bleek het nochtans niet Gallimard te zijn geweest die zelf van zich liet horen. Het was in de eerste plaats Maddy Buysse die Grasset-Fasquelle aanschreef met de vraag of ze haar vertaling ergens anders mocht onderbrengen als ze er dan voor zou zorgen dat de nieuwe uitgever de vertaalkosten

aan Grasset-Fasquelle zou terugbetalen. Opmerkelijk is hierbij dat Buysse haar geld voor de vertaling dus wel ontvangen had, maar desalniettemin weigerde zich er bij neer te leggen dat haar vertaling ongepubliceerd zou blijven en ergens stof lag te vergaren in een lade of magazijn van Grasset-Fasquelle. Op tweeëntwintig juni 1966 schrijft Buysse het volgende aan de secretaresse van Yves Berger:

Je vous avais téléphoné à la veille de quitter Paris et vous aviez promis de me renvoyer le manuscrit de ma traduction de A PROPOS DE DEDE de Hugo Claus. Bien entendu, il n'est pas question de présenter cette traduction ailleurs sans signaler qu'elle a été commandée et payée par la maison Grasset, avec laquelle l'éditeur éventuel s'arrangera s'il désire la reprendre.

Mais, du moment que Grasset a renoncé à publier Hugo Claus, il faut que je puisse présenter ce travail ailleurs et je vous serais reconnaissante de me le renvoyer d'urgence.

De dag erop krijgt ze al een affirmatief antwoord van Berger:

Suite à l'entretien que vous avez eu avec ma secrétaire, c'est bien volontiers, encore qu'à titre exceptionnel, que nous vous laissons le soin de placer vous-même votre traduction de OMTRENT DEEDEE.

Je me permets de vous rappeler que, réussiriez-vous dans cette tentative, vous nous seriez redevable de la somme que nous vous avons donnée en paiement de la traduction du roman d'Hugo Claus.

In 1967 heeft Buysse ook daadwerkelijk beet en vindt ze Gallimard dus bereid om de vertaling van Grasset-Fasquelle over te kopen. Op veertien juni 1967 laat Gallimard aan Grasset-Fasquelle weten:

Comme je vous le disais aujourd'hui-même par téléphone, nous désirons publier la traduction française de l'ouvrage de Hugo Claus, A PROPOS DE D.D. Or, nous savons que vous avez fait traduire ce livre en 1964 par Mme Maddy Buysse. Nous sommes donc prêts à vous racheter les droits de cette traduction pour la somme de 1300F.

Zes dagen later, op twintig juni 1967 bevestigt Grasset-Fasquelle zijn akkoord:

Comme je vous l'ai dit nous sommes d'accord pour vous rétrocéder le contrat que nous avons signé avec Madame Maddy BUYSSE le 1er Juillet 1964 pour la traduction de l'ouvrage de Hugo Claus intitulé OMTRENT DEEDEE, contre le paiement d'une somme de 1300 francs.

In het voorjaar van 1969 zou de novelle uiteindelijk, een kleine vijf jaar na het aanvankelijke contract met Grasset-Fasquelle, bij Gallimard verschijnen, voorzien van een zorgvuldig opgestelde en redelijk uitgebreide inhoudelijke beschrijving op de achterflap en een voorstelling van de auteur, met foto, op de voorste binnenflap.⁹¹⁰ Opnieuw toonde Buysse zich als onderhandelaarster dus onontbeerlijk om voor Claus tot een Parijse publicatie te komen. In tegenstelling tot Buysse bracht de nieuwe literaire agent Max De Metz, die van zodra De Bezige Bij Claus' officiële vaste uitgever was geworden zijn opwachting maakte, het er niet zo goed vanaf als Clausbemiddelaar in het Franse literaire veld. Zijn (te) directe stijl en gebrekkige Frans speelden hierin mogelijk een rol, maar ongetwijfeld ook zijn gebrek aan een stevig netwerk binnen en voeling met het Franse literaire veld – kwaliteiten die Buysse daarentegen niet vreemd waren. Het lijkt er in deze gevalstudie zelfs op dat om in Parijs gepubliceerd te geraken de kwaliteit van de bemiddelingen en het sociaal kapitaal van de netwerken van de onderhandelaars uiteindelijk doorslaggevender waren dan de eigenlijke vorm en kwaliteit van de vertaling zelf. Het prestigieuze Gallimard bleek met name niet over de vertaling te struikelen die Fasquelle had afgewezen, of vond die alleszins niet 'onmogelijk te verbeteren'. Zoals we in de eerdere hoofdstukken zagen is voor de kritische receptie alsook tot op zekere hoogte voor de mogelijke invloed van de Franse (tussen)vertaling op vertalingen in andere taalgebieden, de vorm van de vertaling nochtans wel van groot belang, ook al spelen daar natuurlijk eveneens het prestige van de Parijse uitgeverij en onder meer de manier waarop de auteur paratekstueel wordt gekaderd een belangrijke rol.

⁹¹⁰ Op 27 mei 1969 werden op *France Culture* in de rubriek 'Un livre des voix' enkele fragmenten voorgelezen uit *À propos de Dédé*. Inathèque, PHD99209451.

HOOFDSTUK 3: *Vendredi* (1971, 1975) en
L'Étonnement (1976), 'Vlaamse' teksten, een
Belgisch verhaal

Brussel als nieuw centrum van Claus' Franstalige productie, receptie en verspreiding

*Het is nu de tijd van de decentralisatie en de eerbiediging van minderheden*⁹¹¹

Een volgende etappe

In dit laatste hoofdstuk zullen we voornamelijk ingaan op de tekstuele totstandkoming en analyse van de Franse vertalingen van Hugo Claus' experimentele roman *De verwondering* (1962) en zijn toneelstuk *Vrijdag* (1969). Deze werken behoren als het ware tot een volgend stadium in Claus' Franstalige en internationale loopbaan dan de werken die we in de vorige delen onderzochten. Want ook *De verwondering* zou uiteindelijk wel degelijk in het Frans verschijnen, maar los van de eerste, mislukte 'etappe' die we hierboven beschreven en in geheel andere omstandigheden; niet in Parijs bij een sinds lang gevestigd uitgevershuis en wél met Maddy Buysse als vertaalster.

Toen aan het begin en einde van de jaren zestig respectievelijk *De verwondering* (1962) en *Vrijdag* (1969) in het Nederlands werden gepubliceerd, was Claus ondertussen al als een vaste waarde in de Nederlandstalige literatuur gaan gelden en had hij ook daarbuiten al meer naam gemaakt⁹¹² dan bij de Parijse 'doorbraakwerken' – in proza (*La*

⁹¹¹ Jacques De Decker in een interview met Jan Deloof naar aanleiding van de *Plat Pays*-reeks bij de Brusselse uitgeverij Éditions Complexe. Deloof, Jan. *op. cit.*

⁹¹² Meerdere Franstalige persartikels uit de jaren zestig illustreren dat Claus niet langer een nobele onbekende is voor de (Belgische) Franstalige lezer en recensent. Zie o. m. Roanne, Henri. 'Hugo Claus, "poète maudit" en Flandre, auteur célèbre à Moscou'. *Special Arts*, 17 juni 1965 & Germoz, Alain. 'Hugo Claus: lucide ou masochiste'. *Special Arts*, 17 juni 1965.

Chasse aux canards, 1953) en toneel (*Andréa, ou La Fiancée du matin*, 1955, 1956) – waarop we in de eerste twee hoofdstukken focusten. Bovendien blijken *De verwondering* en *Vrijdag* een sleutelrol te hebben gespeeld in de ontwikkeling van zijn schrijfidioom of ‘eigen Claus-taal’⁹¹³ – wat op zijn beurt natuurlijk gevolgen heeft voor het vertaalproces.

Ook de respectievelijke vertalingen, waarbij *Vendredi* (1975) gepubliceerd werd vóór de Franse vertaling (1976) van het in het Nederlands nochtans veel eerder verschenen *De verwondering* (1962), vormden op verschillende vlakken een keerpunt in de Franse vertaalgeschiedenis van Hugo Claus’ werk. Zoals we in vorige hoofdstukken zagen, kende Claus’ werk in Franse vertaling eerst een Parijse doorbraak, toch was de Franstalig-Belgische component in de totstandkoming van Claus’ oeuvre in het Frans vanaf het allervroegste begin van essentieel belang, maar dan vooral achter de schermen op gebied van de bemiddeling en het concrete vertaalproces. Met de Brusselse creatie van *La Fiancée du matin* in 1959 en meer nog met de ‘Belgische creatie’ van *Sucre* in 1965, waarop we respectievelijk in het tweede hoofdstuk en in het tweede *intermezzo* ingingen, nam echter ook op vlak van onder meer de (kritische) receptie én toneelproductie het Franstalig-Belgische veld stilaan een steeds belangrijkere plaats in. Hierna zouden bijvoorbeeld vooral in Brussel Franstalige Clausstukken in première gaan – waaronder in 1971 het succesvolle en veelbesproken *Vendredi*. In sommige gevallen zouden deze toneelopvoeringen nadien ook naar andere Franstalige gebieden en eventueel zelfs naar Parijs uitwijken. Dit was zoals we zullen zien bijvoorbeeld het geval bij de Franse vertaling van *Vrijdag* die voor het eerst door het Belgische Théâtre National werd opgevoerd.

Tegen deze achtergrond vormen de publicaties van *Vendredi* en *L’Étonnement* in de loop van de jaren zeventig bij de Brusselse uitgeverij Éditions Complexe een hoogtepunt binnen dit steeds meer ‘Belgisch’ wordende verhaal van de Franstalige Claus-productie en -receptie. Zoals we reeds in voorgaand *intermezzo* zagen werd het (identiteits)label ‘Belgisch’ daarbij trouwens veel doelgerichter en systematischer gebruikt en kreeg het een veel preciezere invulling dan in de Parijse receptie en promotie, waar het doorgaans nogal slordig en als het ware inwisselbaar werd gebruikt met termen als ‘hollandais’ en ‘flamand’. Zoals eerder aangekondigd zullen we onder meer deze verschillende interpretaties en perspectieven op de behandelde vertaalprocessen binnen de context plaatsen van de verschillende socio-narratieve kaders en discoursen waarbinnen ze functioneerden. Hierbij zullen niet alleen de discrepanties tussen Franstalig-Belgische en Franse gezichtspunten maar wederom ook de soms sterk uiteenlopende intra-Belgische perspectieven aan bod komen.

⁹¹³ Zie Lemmens, Wendy. *op. cit.*; Geerts, Guido. *op. cit.*

Claus als Belgisch boegbeeld

Na *À propos de Déde* (1969) brak er zoals gezegd een periode aan waarin een tijdlang geen Parijse publicaties van Claus' werk meer zouden verschijnen – tot *Le Chagrin des Belges* zijn intrede deed in 1985. In 1975 verscheen met *Vendredi, jour de liberté* echter wel opnieuw een officiële publicatie van een werk van Hugo Claus in Franse vertaling, maar deze keer bij een Brusselse in plaats van een Parijse uitgever. Dat er tussen 1969 en 1975 geen enkele boekpublicatie van een Franse vertaling plaatsvond,⁹¹⁴ wil echter niet zeggen dat Claus afwezig was in het Franstalige cultuurleven. Voornamelijk binnen Franstalig België was er na *La Fiancée du matin* in 1959 en *Sucre* in 1965, een belangrijke interesse in Claus' toneelwerk ontstaan – onder meer bij het Théâtre National dat meerdere Clausstukken zou creëren. Vooral zijn originele stukken werden daarbij gesmaakt. Van de vele toneelbewerkingen die Claus schreef, werden er slechts enkele in het Frans opgevoerd, waaronder *Thyl Ulenspiegel*⁹¹⁵ in het Théâtre National halfweg de jaren zestig ongetwijfeld een van de belangrijkste en meest succesvolle was.

Aanvankelijk was het de bedoeling geweest het nog veel polemischere *Tijl II* in het Brusselse Théâtre National op te voeren, maar uiteindelijk werd het toch *Tijl I* – in Franse vertaling welteverstaan. Zoals Katrien Jacobs en Kris Lembrechts aanhaalden, was *Tijl II*, dat uiteindelijk *Tand om tand* zou worden, '[een] voor conservatief Vlaanderen weinig flatterende tekst' en opteerde de toenmalige directeur van het Théâtre National, Jacques Huisman, voorzichtigheidshalve voor de vroegere, minder bijtende Clausbewerking van het Uilenspiegelverhaal.⁹¹⁶ Op die manier kon Claus toch een stuk laten opvoeren dat de taalgrens was overgestoken en dat een thematiek behandelde die al eerder in een collectief 'Belgisch' geheugen was ingeschreven – met name in Charles De Costers roman *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au Pays de Flandres et ailleurs* (1867) –, zonder de al gespannen communautaire relaties daarbij tot het uiterste op de proef te stellen.

Uit het onderzoek van Jacobs en Lembrechts blijkt bovendien dat Claus zijn werk in de Franstalige versie voor het Théâtre National op meerdere punten ingrijpend wijzigde

⁹¹⁴ Bibliothele uitgaven en uitgaven die in slechts zeer beperkte oplage en niet in de klassieke omloop van gewone boekhandels verschenen, laten we in onze studie buiten beschouwing. Zo dus ook bijvoorbeeld de in 1972 uitgebrachte publicatie Claus, Hugo & Chris Yperman. *Roel d'Haese : Sculptures en or, 1968-1971. Poèmes de Hugo Claus et Chris Yperman* (Gedichten van Claus vert. door Lambert, Jean-Clarence). Paris: Galerie Claude Bernard, 1972. Zie Vanasten, Stéphanie en Lore Vandevorde. *op. cit.*

⁹¹⁵ De titel van het stuk wordt echter in verschillende programmaboekjes en recensies op uiteenlopende manieren gespeld: soms als *Thyl Ulenspiegel*, dan weer als *Tyl Uylenspiegel* of zelfs als *Till Eulenspiegel*.

⁹¹⁶ Zie Jacobs, Katrien & Kris Lembrechts. *op. cit.*, p. 187-188.

en met andere woorden opnieuw zelf deelnam aan het vertaal-en-bewerk-proces van de Franse versie, naast de officiële vertaler-bewerker van deze eerste Franstalige *Tijl*-vertaling, Claude Huens. Zoals Jacobs en Lembrechts aan de hand van meerdere voorbeelden illustreren, bleek Claus met name bepaalde passages van het stuk in de Franstalige versie herschreven te hebben en dus ook werkelijk als (her)schrijver te hebben ingegrepen in het totstandkomingsproces van deze Franstalige versie waarin onder meer het einde sterk afwijkt van het oorspronkelijke *Tijl I*. Dit illustreert hoe het schrijfproces zich uitbreidt over de grenzen van de taal en de klassieke afbakening van het auteursoeuvr heen. In welke mate kan Claus' herwerkingsproces van de Franse versie als een onderdeel van het vertaalproces dan wel van het 'originele' schrijfproces worden gezien? De grens tussen schrijven – weliswaar in een andere taal dan zijn gebruikelijke Nederlandse schrijftaal – en (zelf-)vertalen is hier erg dun en toont hoe Claus' schrijverschap zich ook op deze manier over taalgrenzen heen bewoog: naast zijn veelvuldige gebruik van vertalingen uit andere talen als voedingsbodem voor zijn origineel werk,⁹¹⁷ schrok hij er niet voor terug af en toe als zelf-vertaler op te treden. Een dergelijk creatief zelf-vertaalproces valt misschien beter te omschrijven als herschrijven in een andere taal.⁹¹⁸ De auctoriale positie van Claus is hier heel verschillend van bijvoorbeeld de *Fiancée du matin*-geschiedenis, waar hij door Pitoëff wel werd uitgenodigd om deel te nemen aan het herwerken van zijn stuk voor de Franse opvoering, maar het herschrijven niet uit zijn initiatief voortvloeiende en hij bovendien ook duidelijk niet het laatste woord had. Met betrekking tot zijn herschrijvende ingrepen in de eerste Franse *Tijl*-vertaling zei hij daarentegen zélf dat er – in vergelijking met de Nederlandstalige versie – 'een meer persoonlijke visie' uit sprak.⁹¹⁹

Zowel in zijn taal-overschrijdend schrijfproces als in zijn thematische materiaalkeuze beweegt Claus zich in het geval van *Tijl* binnen een intra-Belgische dynamiek die nog versterkt wordt door de intertekstuele connectie met Charles De Costers Vlaams, Franstalig, en dus bij uitstek 'Belgisch' Uilenspiegelverhaal. Zoals Jacques De Decker reeds opmerkte – die zelf in de jaren tachtig een letterlijkere⁹²⁰ Franse vertaling van de oorspronkelijke Nederlandse *Tijl I*-versie maakte –, wordt met de Franse vertaling van Claus' *Tijl* deze intra-Belgische transfer volledig op de spits gedreven en nodigt een dergelijke literaire ontstaansgeschiedenis uit tot een perspectief dat over taalgrenzen heen kijkt;

⁹¹⁷ Zie in de inleiding onze uiteenzetting over de vertaalcomponent in Claus' schrijven.

⁹¹⁸ Zoals reeds aangehaald herschreef Claus ook zijn toneelstuk *Thyestes* in libretto-vorm én in het Frans als *Thyeste* voor een opera van Jan van Vlijmen in 2005.

⁹¹⁹ Zie P.v.M. 'Claus stelt de Franse versie voor van *Tijl Uilenspiegel*'. *De Standaard*, 23 januari 1967.

⁹²⁰ Dus zonder de 'herschrijvingen' van de auteur in de vroegste Franse uitgave.

[la traduction française de *Tijl Uilenspiegel*] est un exercice unique dans les annales de la littérature telle qu'elle se pratique en Belgique : la traduction française de l'adaptation par un auteur flamand du XXe siècle d'un illustre roman écrit en français par un auteur flamand [francophone] du XIXe siècle ! Un fameux chassé-croisé linguistique qui n'est concevable que sur notre terre de brassages des cultures.⁹²¹

Deze sterk intra-Belgische connectie werd verder ook uitgespeeld doordat het Théâtre National het stuk mee op tournee nam als hun 'Belgische' inzending voor *The World Festival/Le Festival Mondial* in 1967 in Montreal, Canada. Dit festival werd georganiseerd in de context van de wereldtentoonstelling Expo 67, die van achtentwintig april tot zevenentwintig oktober 1967 plaatsvond in Montreal. Op dat festival presenteerde het Théâtre National de Belgique dus de Franse vertaling van een hedendaagse Nederlandstalige bewerking van de geschiedenis van een Vlaamse volksheld, die verder bouwde op een negentiende-eeuwse Franstalige versie van het Uilenspiegelverhaal. Claus' stuk vertegenwoordigde hier dus in het buitenland het 'théâtre belge'. Zoals we ons herinneren had ook de Franstalige theatermaker Roger Reding Claus enkele jaren eerder trouwens al expliciet tot het repertoire van een overkoepelend 'théâtre belge' gerekend door hem als 'le chef de fil du théâtre belge' te beschrijven. Zeker ook vanuit het externe perspectief van het publiek van dit internationale festival, dat waarschijnlijk geenszins vertrouwd was met de interne spanningen op talig en cultureel gebied die binnen België heersten, werd Claus' stuk – en bij uitbreiding Claus als auteur – vanzelfsprekend als een uithangbord van de moderne 'Belgische' literatuur gezien.

Opnieuw blijkt uit de keuze van het Théâtre National om Claus' stuk op te voeren dat diens werk – alleszins vanuit een Franstalig-Belgisch perspectief – functioneerde binnen een breder Belgisch literair systeem, zowel op gebied van intra-Belgische culturele uitwisseling als op vlak van internationale uitstraling. In de Franstalig-Belgische pers werd op een soortgelijke manier geredeneerd wat betreft Claus' statuut als Vlaams én Belgisch auteur. Luc Norin van het blad *Les Beaux-Arts* schrijft tegen de achtergrond van een interview naar aanleiding van Claus' Uilenspiegelbewerking door het Théâtre National: 'Ce Flamand est avec Simenon le Liégeois, l'auteur belge le plus célèbre internationalement'.⁹²²

Meer en meer is er vanuit Franstalig België dus een bewuste interesse voor Claus' werk, zonder dat er eerst op de 'goedkeuring' (in de vorm van een opvoering of uitgave) van Parijs moet worden gewacht. Voor de *Sucre*-opvoering werd op het eerste gezicht

⁹²¹ De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 544.

⁹²² Norin, Luc. 'Rencontre avec Hugo Claus'. *Les Beaux-Arts*, 20 januari 1967.

nog voor Brussel geopteerd bij gebrek aan beter – aangezien er (nog) geen Parijs gezelschap voor gevonden was en men – vooral dan Roger Reding – het stuk toch van zijn provinciale opvoeringsgeschiedenis bij het Centre Dramatique du Nord wilde ontdoen. Maar gaandeweg de late jaren zestig en vroege jaren zeventig zien we hoe meerdere van Claus' stukken in Franse vertaling eerst in België worden opgevoerd en daarna in sommige gevallen (al dan niet door Belgische gezelschappen) in het buitenland. Op die manier droeg Franstalig-België dus bij aan de verspreiding van Claus' werk – en niet alleen meer wat betreft de bemiddeling en vertalers, maar ook op gebied van opvoeringen en later zelfs van publicaties (zie infra). Meer dan bij Nederlandstalige gezelschappen zien we dat Franstalig-Belgische theatergezelschappen daarbij vanzelfsprekender toegang hadden tot een wat internationaler forum en Claus' naam en oeuvre zodoende hielpen verspreiden. Deze internationale aandacht bleef weliswaar in de eerste plaats binnen de grenzen van de francofonie, maar ook die grenzen zijn zoals we ook in vorige hoofdstukken al zagen niet ondoordringbaar, waardoor in sommige gevallen verdere kruisbestuivingen tot stand konden komen – ondanks de wereldwijd afgenomen uitstraling van de Franse cultuur en het feit dat een Belgisch toneelgezelschap sowieso minder impact heeft dan een gezelschap uit Parijs. In de Engelstalige, Canadese krant *The Ottawa Citizen*⁹²³ werd zo bijvoorbeeld bericht over de Franstalige opvoeringen door het Théâtre National die in 1973 in de Canadese hoofdstad Ottawa plaatsvonden, waarbij *Vendredi* een van de beste stukken van het seizoen werd genoemd.⁹²⁴

Het zwaartepunt van Claus' Franstalige 'carrière' en het vertrekpunt van de internationale verspreiding van zijn werk in Franse vertaling verplaatst zich dus gaandeweg van Parijs naar Franstalig België, wat zoals we zullen zien zowel verband houdt met verschuivingen in de inter- en intranationale literair-culturele en cultuurpolitieke verhoudingen tussen de betrokken literaire velden vanaf de late jaren vijftig tot de late jaren zeventig, als met een nieuwe generatie van (Belgische) bemiddelaars die zich in die periode aandient en met veranderingen in Claus' schrijven en auteurspositie.

⁹²³ Deze regionale krant wordt voornamelijk verspreid in de steden Ottawa en het naburige Gatineau. Ook al is het geen nationale krant, toch is haar afzetgebied niet onbelangrijk.

⁹²⁴ Hare, John. 'Belgian National Theatre's *Vendredi* one of season's best'. *The Ottawa Citizen*, 1 mei 1973.

Vendredi, jour de liberté

Een treffend voorbeeld van deze verschuivingen is de opvoering en publicatie van het toneelstuk *Vrijdag* in Franse vertaling. Het stuk werd voor het eerst in het Frans opgevoerd door het Théâtre National de Belgique op negentien januari 1971 en die zomer ook op het theaterfestival in Spa. Enkele jaren later, in 1975, werd het succesvol hernomen door het Théâtre National en bovendien gepubliceerd bij de Brusselse uitgeverij Complexe. Deze Belgische in plaats van Parijse ontstaansgeschiedenis stond de internationale circulatie van het stuk niet in de weg: het werd zowel in Frankrijk als in Canada opgevoerd om uiteindelijk zelfs op het repertoire van enkele Parijse toneelgroepen te worden gezet. Zoals gezegd, werd *Vendredi* tussen drieëntwintig april en acht mei 1973 met name opgevoerd door het Belgische Théâtre National op tournee in het Centre National des Arts, te Ottawa, Canada. Datzelfde jaar werd het stuk in de zomer tijdens het theaterfestival van Avignon gespeeld in een regie van de Franse theatermaker Stéphane Lissner en met in de cast onder meer de Franse acteur Jean-Paul Muel.⁹²⁵ In het kader van een succesvolle reprise bracht het Théâtre National de Belgique in februari 1975 het stuk vervolgens op de planken in het Palais des Arts, te Brest, Frankrijk. La télévision Suisse-Romande zond daarnaast ook een televisiespel uit van *Vendredi, jour de liberté* op twintig januari 1978⁹²⁶ en in november 1979 kwam er opnieuw een Franse toneelproductie van het stuk in het Théâtre Quotidien de Montpellier in een regie van Michel Touraille. Uiteindelijk volgden in september 1983 en december 1985-januari 1986 zelfs twee Parijse producties door respectievelijk het Théâtre du Lys-Montparnasse en de Compagnie Les Quatre Chemins. Die laatste surfte qua pers aandacht duidelijk mee op de succesgolf van het iets eerder verschenen *Le Chagrin des Belges* (1985). Nadien volgden nog opvoeringen van *Vendredi*, zowel in België als in het buitenland. Ook in Frankrijk zou begin jaren negentig bijvoorbeeld een televisieversie van het stuk worden uitgezonden in een productie van het Théâtre de la Brèche, dat eerder ook het stuk tijdens het theaterfestival van Avignon bracht.⁹²⁷ In België zou *Vendredi* in de regie van Christophe Sermet in 2005 en 2006 een belangrijk en met prijzen bekroond succes kennen in het Théâtre le Public (Brussel) en het Théâtre de

⁹²⁵ Het was via Jean Sigrid dat Lissner Claus contacteerde, zo blijkt uit een brief van 24 maart 1973, Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756 / 440.

⁹²⁶ Daarvan getuigt een brief van 12 december 1977 van de Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques en een overzicht van ontvangen auteursrechten uit 1978 van Jean Sigrid. Archives et Musée de la littérature, MLT 00943/0218.

⁹²⁷ De opvoeringen in Avignon vonden plaats in de zomer van 1991, de televisie-uitzending op France 3 Alsace vond plaats op 15 juni 1992. Inathèque, SXC06011800.

l'Ancre (Charleroi). Het gezelschap dat het stuk bracht zou er uiteindelijk zelfs zijn naam aan ontleen: la Compagnie du Vendredi.

Zoals Wildemeersch aanstipt 'is *Vrijdag* [(1969)] wel het beste voorbeeld van een Claus-stuk dat het altijd bijzonder goed heeft gedaan bij het brede publiek'⁹²⁸ – en dat geldt dus niet alleen voor het Nederlandse taalgebied. Naast de Franse opvoeringen waarop wij hier ingaan werd het stuk bijvoorbeeld ook eind 1971 in Londen opgevoerd in het kleine Theatre Upstairs, in een vertaling van Claus en Christopher Logue, die zoals we eerder vermeldden ook werd uitgegeven.⁹²⁹

Nieuwe Belgische bemiddelaars

Na het opvoeren van de Franstalige *Tijl Uilenspiegel*-bewerking in binnen- en buitenland, had het Théâtre National met andere woorden zijn interesse voor Claus' toneelwerk niet verloren. Integendeel, naast *Vendredi, jour de liberté* – dat wegens de vele opvoeringen, buitenlandse aandacht en succesvolle reprise ongetwijfeld het grootste Claussucces van het Théâtre National kan worden genoemd – volgde het Théâtre National Claus' toneelproductie nauwgezet op, zoals de vele archiefdocumenten van het Théâtre National in de Archives et Musée de la littérature duidelijk maken. Dit leidde daarom echter niet steeds vanzelfsprekend tot opvoeringen. Zo bevat hun archief een belangrijk aantal vertalingen van Clausstukken, gemaakt door verschillende vertalers die soms anoniem bleven, maar waaronder zich eveneens enkele belangrijke namen bevinden.

Al vóór *Tijl* maakte de Vlaming Freddy De Vree – die we hierboven reeds tegenkwamen als poëzievertaler en die heel zijn leven met Claus bevriend bleef en wel vaker voor hem bemiddelde –⁹³⁰ in 1964 een Franse vertaling van *De dans van de reiger: Een nare komedie in twee delen* (1962) voor het Théâtre National, die echter nooit werd opgevoerd of uitgegeven.⁹³¹ In een brief van twaalf juni 1964 schrijft De Vree aan Claus dat hij een 'mot à mot' vertaling van diens stuk had gemaakt, wat een 'verstaanbare maar onspeelbare tekst' had opgeleverd. Waarna hij Claus vraagt hoe het verder moest:

⁹²⁸ Zie Wildemeersch, Georges. 'De plicht van de toneelschrijver of de flater van het gelaagde theater'. *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* (1992): p. 35.

⁹²⁹ Claus, Hugo. *Friday*. *op. cit.*

⁹³⁰ Zie supra en o.m. Smeyers, Elies. 'De totstandkoming van Hugo Claus' werken in het Frans'. *op. cit.*, p. 114. Freddy De Vree maakte naast onder meer poëzievertalingen en de toneelvertaling van *De dans van de reiger* ook een (onvolledige en ongedateerde) Franse vertaling van *Vrijdag*. Deze vertaling bevindt zich in het Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756 / 423.

⁹³¹ Het typoscript van deze vertaling bevindt zich integraal in de Archives et Musée de la littérature, MLTB 05110. Een Franse vertaling van *De dans van de reiger* zou pas voor het eerst in 1992 in boekvorm verschijnen in het tweede boekdeel van de *Théâtre Complet*-reeks, in een nieuwe vertaling van Alain van Crugten.

- de bestaande *mot à mot* inzenden
- meteen een volledig speelbare vertaling maken (voor zover ik toneel kan vertalen)
- helemaal niets doen en het stuk door iemand anders laten vertalen
- ?⁹³²

De aanwezigheid van De Vrees 'mot à mot'-vertaling in de archieven van het Théâtre National, wijst erop dat Claus hem waarschijnlijk de eerste optie moet hebben aangeraden, namelijk 'de bestaande mot-à-mot inzenden', wat de indruk geeft dat de Vlaamse auteur het op dat moment vooral belangrijk vond om zijn werk zo snel mogelijk kenbaar te maken binnen Franstalige literaire kringen, ook al was het nog in een voorlopige tekstvorm.

Ook van Claus' reeds in 1959 verschenen stuk *Mama, kijk, zonder handen! Een komedie in vier bedrijven* en van de komedie *Blauw blauw* (1973) bevinden zich in het archief van het Théâtre National ongedateerde en ongesignde vertalingen onder de respectievelijke titels *Maman, regarde, sans mains* en *Tel Quel*.⁹³³ Een zeldzaam gedateerde brief van Claus van twee februari 1974, waarschijnlijk aan de toenmalige directeur van het Théâtre National, Jacques Huisman, heeft het over de Franse vertaling van *Blauw Blauw* door Jean Sigrid – wat ons toelaat deze vertaling toch min of meer te dateren en er een vertaler aan toe te schrijven.⁹³⁴ Ook van het latere *Het haar van de hond* (1982) dat pas in 1987 in de vertaling van Alain Van Crugten voor het eerst op de planken van het Théâtre National zou komen, bestond nog een andere onuitgegeven versie die de titel *Le mal par le mal* droeg. Het gaat hier naar alle waarschijnlijkheid om een vroegere versie dan die van Van Crugten aangezien er op de voorpagina van het typoscript expliciet 'Première traduction: Danielle De Boeck' staat.⁹³⁵ De vertaalster in kwestie was een vaste medewerkster van het Théâtre National.

Maar naast deze grotendeels achter de schermen gebleven vertalingen, boekte het Théâtre National met de vertaling van *Vrijdag* vanaf de première op negentien januari 1971 voor het eerst na *Tijl* opnieuw een belangrijk 'Claussucces'. De vertaler van dienst was Jean Sigrid (1920-1998) – die later dus nog zou opduiken bij de nooit uitgevoerde

⁹³² Brief van Freddy de Vree aan Hugo Claus, Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756 / 441.

⁹³³ De typoscripten van deze onuitgegeven en nooit gespeelde vertalingen bevinden zich tegenwoordig integraal in de Archives et Musée de la littérature, MLTB 04782 en MLTB 04783. Een eerste uitgegeven versie van *Mama, kijk, zonder handen!* verscheen wederom pas in 1990 in het eerste boekdeel van de *Théâtre Complet*-reeks, in de vertaling van Alain van Crugten en onder de titel *Regarde, mama, sans les mains*. Ook van *Blauw Blauw* had van Crugten een nieuwe vertaling voorzien voor het vijfde boekdeel van de reeks, onder de titel *Bleu Bleu*, maar dit boekdeel is tot op de dag van vandaag nooit verschenen.

⁹³⁴ Archives et Musée de la littérature, MLT 00941/0101.

⁹³⁵ Archives et Musée de la littérature, MLTB 04827.

Franse bewerking van *Blauw Blauw* en daarna ook als co-vertaler met Jacques De Decker zou samenwerken aan de Franstalige versie van *Pas de Deux* die op acht februari 1977 in première zou gaan in het Brusselse Théâtre de la Balsamine.⁹³⁶ Al in 1975, zou diezelfde Jacques De Decker (°1945) trouwens de drijfveer zijn achter de boekpublicatie van *Vendredi, jour de liberté* en zou hijzelf een kort nawoord bij de uitgave verzorgen (zie infra).⁹³⁷ Maar De Deckers naam dook ook al vroeger op. Zijn briefwisseling met Claus vangt al aan tijdens De Deckers studententijd en eind jaren zestig wijdde hij zelfs zijn scriptie geheel aan de analyse van Claus' toneelwerk, wat uiteindelijk zelfs uitliep op de monografie *Over Claus' toneel* (1971) – een referentiewerk wat betreft de studie van Claus' vroege toneelproductie.

Maar ook in de briefwisselingen omtrent de totstandkoming van de Franse vertaling van *Vrijdag* in de loop van 1970 komt De Deckers diepgaande interesse voor Claus' toneelwerk en zijn engagement om Claus' werk internationaal te verspreiden al naar boven. In een brief aan Jean Sigrid van 1 mei 1970,⁹³⁸ hamert De Decker met name expliciet op de moeilijkheden die een complexe tekst als *Vrijdag* aan de vertaler stelt en op het belang van een kwalitatieve vertaling, wil men het talent van Claus ook buiten het Nederlands taalgebied weerklank geven. Zo schrijft hij:

Je crois que *Vrijdag* présente suffisamment de qualités pour faire accéder Claus enfin à la renommée internationale qu'il mérite, mais que cette chance peut être compromise si la traduction de cette œuvre ne répond pas à toutes les exigences.

Dit strookt met wat we eerder al aanhaalden over de grote impact van vertaling – en zeker in een belangrijke taal als het Frans – op de manier waarop een auteur uit de periferie en diens werk worden gereconstrueerd en vervolgens ook geconcipieerd en geïnterpreteerd buiten de grenzen van het eigen taalgebied. Zoals De Decker opmerkt is het daarbij niet alleen van belang dat een auteur uit een perifeer taalgebied vertaald

⁹³⁶ Ook van deze vertaling is o.m. het typoscript met aantekeningen aanwezig in de Archives et Musée de la littérature, MLT 00954/0002/001. In 1980 werd door datzelfde Théâtre de la Balsamine ook *Léopold II* – de Franse versie van Claus' *Het leven en de werken van Leopold II* opgevoerd. De vertaalster van dienst was de Belgische Marie Hooghe, die later ook de roman *Het verlangen* (1978) onder de titel *Le désir* (1990) zou vertalen. Het typoscript van *Léopold II* bevindt zich onder de werktitel 'La vie et l'oeuvre de Léopold II' in de Archives et Musée de la littérature, MLTB 0871. Een andere vertaling in manuscriptvorm van het stuk bevindt zich eveneens in de Archives et Musée de la littérature, in het fonds Gérard Vivane, MLT 04391/0038. Vivane opteerde in zijn vertaling voor de titel *La vie et les travaux de Léopold II* – wat doet denken aan 'les douze travaux d'Hercule' en op die manier misschien zelfs beter aansluit bij het parodiërende effect van de originele titel. In 1997 zou in het vierde boekdeel van de *Théâtre Complet*-reeks pas een eerste gepubliceerde Franse vertaling van het Leopold-stuk verschijnen onder de titel *La vie et les oeuvres de Léopold II* in een herwerkte versie op naam van zowel Marie Hooghe als van Alain van Van Crugten.

⁹³⁷ De Decker, Jacques. 'Hugo Claus, l'homme aux mille facettes' (Nawoord). *op. cit.*

⁹³⁸ Archives et Musée de la littérature, MLT 0941/0122.

wordt om überhaupt toegankelijk te worden voor buitenlandse lezers van wie het Frans al dan niet hun eerste taal is, maar speelt ook *de manier waarop* het werk vertaald wordt een belangrijke rol.

De Decker stelt in zijn brief dan ook voor dat hij – gezien zijn pas afgewerkte ‘mémoire de licence’ over Claus’ toneel en zijn naar eigen zeggen goede kennis van het dialect dat Claus in *Vrijdag* gebruikte – met plezier ter beschikking van de vertaler wil staan. Hij schrijft dat hij in elk geval het vertaalproces zelf – wegens zijn interesse in de praktijk van het vertalen – graag van naderbij zou volgen, zonder echter indiscreet te willen zijn. De vertaling van *Vrijdag* zou uiteindelijk enkel op naam van Sigrid staan, maar dit eerste contact zou evenwel de kiem leggen voor meer dan één toekomstige samenwerking tussen beide heren waarbij ze meermaals als co-vertalers optraden – naast Claus’ *Pas de deux* werd ook Lodewijk De Boers *The Family* door hen samen in het Frans bewerkt.

Jacques De Decker schrijft in zijn bovenvermelde brief aan Sigrid: ‘vous êtes certes le plus qualifié pour traduire des pièces du répertoire néerlandais’. En eveneens vanuit andere hoeken werd al meteen positief gereageerd op het feit dat Jean Sigrid de vertaling van *Vrijdag* voor zijn rekening zou nemen. Nog voor de vertaling zelfs afgerond was, concludeerde een journalist van *De Standaard* op basis van een interview met de vertaler-bewerker dat *Vrijdag* bij Sigrid in ‘goede vertalershanden’ was.⁹³⁹ Dat Sigrid niet enkel als theater- en cultuurjournalist actief was, maar ook binnen de theaterwereld zelf al enkele originele stukken en bewerkingen op zijn naam had staan, was alvast een goede indicatie dat hij voor een speelbare tekst zou zorgen. Daarenboven was Sigrid in een tweetalige, Brusselse context opgegroeid en schreef hij zelf in een artikel naar aanleiding van de *Vendredi*-voorstellingen⁹⁴⁰ dat zowel het Frans als ‘le flamand’⁹⁴¹ zijn moedertalen waren – wat hem extra gevoelig maakte voor de nuances van Claus’ taal en hem ten volle deed beseffen hoe zwaar zijn opdracht was om die

⁹³⁹ P.v.M. ‘Vrijdag van Claus in goede vertalershanden’. *De Standaard*, 30 juli 1970.

⁹⁴⁰ Sigrid, Jean. ‘Intraduisible comme le chant du hanneton’. [tijdschrift onbekend], [eind 1970 of begin 1971]. Sigrids artikel wordt voorafgegaan door een uitgebreider overzichtsartikel van Claus’ toneel door Jacques De Decker: ‘Dossier Hugo Claus: épopée parodique et tragédie réaliste’. Ook hier kruisen de paden van beide Clausbemiddelaars zich dus naar aanleiding van *Vendredi*.

⁹⁴¹ Sigrids geboortenaam, Dirk Desmedt, verradt die Vlaamse afkomst duidelijker. Niettemin moet zijn aanraking met het Vlaams vooral in zijn vroegere kinderjaren worden gesitueerd aangezien hij in zijn latere leven voornamelijk Frans sprak en zich in Franstalige kringen bewoog. Zijn actieve kennis van het Nederlands was in elk geval niet erg vloeiend. Met Claus correspondeert hij bijvoorbeeld steeds in het Frans en zoals de bijgehouden correspondentie in zijn archief illustreert, waren de zeldzame brieven die Sigrid in het Nederlands schreef (o.m. aan Lodewijk de Boer) nogal stroef en doorspekt met grammaticale- en spelfouten. Ook de interviewer in het eerder vermelde *Standaard*-artikel – waarin niettemin wordt geconcludeerd dat *Vrijdag* in goede vertalershanden was (zie supra) – wijst op Sigrids niet zo vlot gesproken Nederlands.

nuances naar een andere taal over te brengen. In elk geval verleenden zowel zijn theaterervaring als zijn connectie met het Vlaams hem een geschikt vertalersprofiel.

Ook Claus zelf lijkt die overtuiging dat Sigrid een goede vertalerskeuze was te hebben gedeeld, ten nadele van Maddy Buysse. Net als aanvankelijk bij onder meer *De verwondering*, waar Claus eind 1963 op zoek ging naar een alternatieve vertaler in plaats van Buysse (zie supra), blijkt Buysse dus ook in de vroege jaren zeventig voor *Vrijdag* niet de eerste keuze te zijn geweest. Volgens onze vermoedens lag dit bij *De verwondering* voornamelijk aan de complexiteit van de gelaagde registers en het soms volkse karakter van bepaalde scènes in Claus' experimentele roman, waartegen de Franstalig-Vlaamse vertaalster op het eerste gezicht niet echt opgewassen leek met haar eerder schoolse kennis van het Nederlands en haar nogal klassieke, door *bellettrisme* getekende benadering van het Frans. Bijgevolg was ook Claus' 'Vlaamse toneeltaal' waarmee hij in *Vrijdag* voor het eerst experimenteerde Maddy Buysse waarschijnlijk niet bepaald op het lijf geschreven. Nochtans blijkt Buysse aanvankelijk haar rol als 'traductrice attitrée' bij *Vrijdag* nog te hebben willen spelen, zoals een brief van zesentwintig februari 1970 die Buysse aan Claus stuurde illustreert.⁹⁴² In deze brief wordt duidelijk dat Claus haar in een eerder – niet teruggevonden – schrijven moet hebben meegedeeld dat hij voor zijn stuk een andere vertaler op het oog had. Ook al wordt de titel van de tekst in kwestie niet door Buysse vermeld, de data en inhoud van de brief – met referenties naar toneelwerk, volks taalgebruik en de Nederlandse steractrice van de Nederlandse première van *Vrijdag*, Elisabeth Andersen – maken duidelijk dat het wel degelijk om de Franse vertaling van *Vrijdag* ging. Buysse legt zich neer bij Claus' besluit, maar niet zonder hem te laten weten dat ze wel degelijk van plan was geweest zijn tekst én de volkse spreektaal ervan met uiterste zorg te behandelen en garant te staan voor een prestigieuze uitgave – die hij nu wel op zijn buik kon schrijven.

Cher Hugo,

J'ai bien reçu ta lettre, qui ne me surprend pas outre mesure. Je voudrais, toutefois, rectifier quelques points.

[...]

Si j'avais pensé à relire éventuellement mon texte avec Jef Geeraerts, ce n'est pas pour une question d'argot mais parce qu'une certaine langue populaire et même archaïque lui est assez familière en français.

Tu sembles ignorer que ton éditeur m'avait accordé en janvier une option de trois mois sur les droits de langue française, option qui intéressait vivement Gallimard ainsi que leur lecteur et critique théâtral, Lemarchand. Évidemment, je laisse

⁹⁴² Letterenhuis, archief van Hugo Claus, C 2756 / 437.

tomber ce projet et préfère ne plus leur en parler, pour ne pas nous couvrir de ridicule l'un et l'autre.

Ceci dit, j'aurais bien aimé être prévenue à temps de la représentation de mardi de manière à pouvoir au moins me procurer une place, car je trouve la pièce superbe et j'ai la plus vive sympathie pour Elisabeth Andersen.

Je te souhaite le plus vif succès et te charge de toutes mes amitiés pour Elly.

Maddy

Door Buysse aan de kant te zetten misliep Claus met andere woorden de mogelijkheid om *Vendredi* in de prestigieuze Gallimard-reeks van Lemarchand, *Le Manteau d'Arlequin*, te zien verschijnen. Niettemin bleef hij bij de keuze om *Vrijdag* aan een alternatieve Franse vertaler over te laten. Aangezien de vertaling van Sigrid deel uitmaakte van een overeenkomst met het Théâtre National, was er bovendien dus ook meteen een opvoering aan verbonden. Het is met andere woorden mogelijk dat Claus het belang van zowel een vlot speelbare toneeltekst die het volkse register goed zou bewaren alsook de zekerheid op een creatie van zijn stuk op dat moment hoger inschatte dan een Gallimard-publicatie. Enkele jaren voordien, in 1967, had de publicatie van Maddy Buysse's vertaling *Thyeste* in *Le Manteau d'Arlequin* (zie supra) met name slechts geringe kritische interesse gegenereerd en een nog geringer aantal opvoeringen.

Dat de Franstalig-Belgische, Brusselse opvoering hier het laatste woord blijkt te hebben en niet de Parijse publicatie, is bovendien ook tekenend voor deze periode van Claus' Franstalige receptie, waar het zwaartepunt van Parijs naar Franstalig België was verschoven. Dit kan mogelijk ook in het breder perspectief van Claus' schrijverschap in die periode worden gezien, waarin hij zeker vanaf de jaren zestig meer aandacht besteedde aan een directere connectie van zijn literatuur met zijn publiek en het bredere maatschappelijke leven, waarin op vormelijk gebied ook zijn zoektocht naar meer volkse registers kaderde.⁹⁴³ Zowel de vertaling door Sigrid die waarschijnlijk beter met die volkse registers overweg kon als het directe vooruitzicht op opvoeringen in plaats van op een (nochtans prestigieus) plekje in de boekenkast, kunnen om die redenen dus de voorkeur van de auteur hebben weggedragen.

Zowel De Deckers als Sigrids profiel als bemiddelaars past uitstekend binnen dit stadium van Claus' schrijverscarrière en Franstalige receptie. We zagen dat ook Claus' vroegere 'médiateurs' bijna systematisch van Belgische afkomst waren of een duidelijke

⁹⁴³ Zie Buelens, Geert. 'Iets publieks'. *op. cit.* Buelens focust voornamelijk op de publieksgerichtheid, de maatschappijkritische boodschappen en de volkse registers die vanaf de jaren zestig in Claus' poëzie aan bod komen en vermeldt in dit kader ook onder meer zijn toneelteksten *Het Goudland* (1966) en *Het leven en de werken van Leopold II* (1970). Zie ook Lemmens, Wendy. *op. cit.* die de volkse registers in de roman *De verwondering* onderzoekt.

Belgische connectie hadden, toch verschilden hun positie en werkwijze op belangrijke punten van die van deze 'tweede generatie' Franstalige Claus-mediatoren. In tegenstelling tot hun voorgangers waren die laatsten vaak op een veel zichtbaardere manier actief binnen het Franstalig-Belgische literaire veld en hadden zij Parijs niet als eerste en zeker niet als enige doelstelling voor ogen – ook al bleef een uiteindelijke Parijse consecratie steeds dé kers op de taart. Hierbij moeten we wel opmerken dat De Deckers engagement en persoonlijke betrokkenheid als intra-Belgische bemiddelaar en (internationale) Clauspromotor in het bijzonder veel sterker en actiever waren dan bij Sigrid, die in opdracht aan zijn Clausvertalingen werkte en niet zozeer uit eigen initiatief en die vaak meer op de achtergrond bleef, ook al was zijn naam door zijn verschillende culturele activiteiten naast het vertalen eveneens niet onbekend in de Franstalig-Belgische publieke ruimte.

Sigrid en De Decker speelden beiden al vanaf het begin van hun carrière een niet onbelangrijke rol binnen het contemporaine Franstalig-Belgische literair-culturele establishment – enerzijds als critici en dus opiniemakers, anderzijds ook als actieve 'producenten' (beiden zowel in de hoedanigheid van vertaler als die van auteur) van voornamelijk theaterwerk voor het Franstalig-Belgische toneel. Het is dus niet voor niets dat hun aandacht ook meer op het Franstalig-Belgische literaire veld was gevestigd en niet alleen of in de eerste plaats op Parijs. Hun positie binnen het Franstalig-Belgische culturele veld valt op die manier bovendien in verband te brengen met culturele ontwikkelingen in die periode die zich onder meer weerspiegelden in bijvoorbeeld Redings streven naar een sterker Belgisch theater – niet vanuit een eng nationalisme maar vanuit een kosmopolitische visie om 'le théâtre belge' op de Europese kaart te zetten (zie supra) en in onder meer de programmakeuzes van het Théâtre National om het werk van hun Vlaamse compatriot Claus op de affiche te zetten en er zelfs mee op buitenlandse tournee te trekken als uithangbord van het Belgisch toneel – ook zonder dat het eerste in Parijs was 'goedgekeurd'. Sigrid en vooral De Decker zouden eind jaren zeventig bovendien hun stem laten klinken in het *belgitude*-discours. Dit discours dat in de eerste plaats leefde in Franstalig-Belgische culturele kringen en ontstond als een reactie op 'l'affaiblissement de la Belgique nationale'⁹⁴⁴ had voornamelijk betrekking op de (on)mogelijkheid van een Belgische culturele identiteit en werd tegelijk gekenmerkt door een kosmopolitische, anti-nationalistische visie – waaruit dus opnieuw een combinatie van aandacht voor de eigen culturele ontwikkeling en een internationale blik spreekt. Ondanks de sterke associaties van het *belgitude*-discours met de Franstalig-Belgische literatuur en cultuur was een zekere aandacht voor

⁹⁴⁴ Biron, Michel. 'Jacques Sojcher publie *La Belgique malgré tout*'. In: Bertrand, Jean-Pierre; Biron, Michel; Denis, Benoît & Rainier Grutman (red.). *Histoire de la littérature belge*. Parijs: Fayard, 2003. p. 490.

de onderlinge intra-Belgische verhoudingen en de Vlaamse taalgemeenschap, zoals we zullen zien, bovendien al vanaf het begin in meerdere gevallen niet geheel afwezig. Het heeft volgens ons dan ook zin om tegen deze achtergrond na te gaan hoe het vertaalde werk van de Vlaamse auteur Claus in die periode in Franstalig België werd gekaderd en functioneerde.

La belgitude en haar prelude

Om De Deckers en Sigrids rol als intra-Belgische (Claus)bemiddelaars beter te kunnen begrijpen, is het verhelderend om hun positie binnen het toenmalige Franstalig-Belgische literaire veld en de bredere historische Belgische cultuurpolitieke ontwikkelingen te situeren. We zullen hieraan in wat volgt ook al enkele vooruitblikken op de receptie van *Vendredi* (1971) koppelen. De Franse vertaling van *Vrijdag*, de bemiddelingen daaromtrent en de receptie ervan vonden namelijk plaats in een periode van culturele, politieke en identitaire verschuivingen en herdefiniëringen binnen België die aan Franstalig-Belgische zijde op cultureel vlak in zekere zin een hoogtepunt bereikten in het discours dat rond het *belgitude*-begrip ontstond, een term die in 1976 door Claude Javeau en Pierre Mertens in een *Nouvelles Littéraires*-nummer was gemunt. Een nummer waaraan trouwens ook Jacques De Decker had meegewerkt met een artikel dat in de titel – ‘Du côté de la Flandre’ – al duidelijk zijn interesse voor wat er zich aan de andere kant van de taalgrens afspeelde weerspiegelt.

In de context van het *belgitude*-discours zouden opnieuw Sigrids en De Deckers wegen kruisen, onder meer in een artikel van twintig november 1978 in *La Libre Belgique* met als titel ‘Six personnages en quête de belgitude’.⁹⁴⁵ Het artikel ontstond op initiatief van Jean Sigrid – die als theater- en cultuurjournalist voor *La Libre Belgique* actief was en blijkbaar dus ook door deze cultureel-identitaire kwestie werd bewogen. De Decker en nog vijf tot de literatuur en kunstwereld behorende tijdgenoten,⁹⁴⁶ wier namen in meer of mindere mate aan het *belgitude*-concept zouden blijven kleven, werden in het bewuste artikel geïnterviewd over ‘la chance d’être belge’ en de persoonlijke invulling die zij aan het concept *belgitude* gaven. De manier waarop in dit artikel het idee van *belgitude* wordt gepresenteerd door de journalist in kwestie – Sigrid – en zeker ook de

⁹⁴⁵ J.S. [Sigrid, Jean] ‘Six personnages en quête de belgitude : « La Belgique, c’est nos racines »’. *La Libre Belgique*, 20 november 1978.

⁹⁴⁶ Naast Jacques De Decker werden ook Marc Quaghebeur, Frédéric Baal, Patrick Roegiers, Jacques Lennep en Michel Mineur geïnterviewd. Allemaal zijn het Franstalige Belgen. In 2012 bracht Roegiers een roman uit met als titel *Le Bonheur des Belges* (Parijs: Grasset), waarin België evenals de referentie naar Claus’ *Chagrin des Belges* een centrale rol spelen.

expliciete formuleringen van de geïnterviewde Jacques De Decker geven ons een goed beeld van hun visie, positie en motivaties tegen de achtergrond van het cultuurpolitieke klimaat waarin ze zich bewogen en retrospectief dus ook van hun bemiddelaarsrol omtrent *Vendredi* enkele jaren eerder.⁹⁴⁷ Bovendien lijken bepaalde uitspraken uit het artikel uit 1978 bijna naadloos aan te sluiten bij sommige formuleringen uit de Franstalige *Vendredi*-receptie van enkele jaren eerder (in 1971 en 1975), wat illustreert dat het *belgitude*-concept duidelijk al zijn kiemen had in culturele en identitaire discoursen of *socio-narratives* die al eerder circuleerden.

In de relatief vroege bijdrage aan het *belgitude*-discours die het *Libre Belgique*-artikel vormt, werd vooral op de oorspronkelijke culturele betekenis van de term ingegaan en werd die redelijk onproblematisch gekoppeld aan een zoektocht vanuit Franstalig België naar culturele identiteit en eigenheid – voornamelijk in contrast met Frankrijk – in een discours dat niettemin getuigde van een kosmopolitische visie en doorspekt was met de nodige anti-patriottische zelfkritiek om niet in nationalisme te vervallen. Het is hierbij van belang Sigrids en De Deckers vroege betrokkenheid bij het *belgitude*-discours in de tijd te plaatsen waarin ze samen aan het bewuste artikel werkten en zich niet te verliezen in de latere veelbewogen levensweg van het *belgitude*-concept. Vooral de heterogene, ongedefinieerde aard van het *belgitude*-concept zou de daaropvolgende jaren tot uiteenlopende invulling en polemische stellingnames leiden, waardoor het concept uiteindelijk eerder werd uitgehold in plaats van verrijkt of afdoende gedefinieerd en het volgens Jacques Carion van 'un instrument' tot 'un jouet' evolueerde, of volgens Jacques De Decker tot 'un de ces aimants langagiers qui attire toutes les ferrailles conceptuelles'.⁹⁴⁸

Opvallend is dat de zes geïnterviewden in het *Libre Belgique*-artikel hun 'quête' naar *belgitude* in de eerste plaats definiëren als een 'interne' reactie op 'la dénigrement de l'entité belge' en het tegelijkertijd koppelen aan hun positie binnen het internationale veld en de noodzakelijke kosmopolitische dialoog naar buiten toe ('[le] dialogue avec d'autres cultures'):

Patrick Roegiers a peut-être résumé le sentiment de tous en disant: 'A l'heure où se dénigre l'entité belge, où l'on nous impose de nous dire Flamand, Wallon ou Bruxellois, moi, par réaction, j'éprouve soudain le besoin pressant de retrouver mes racines...' » [...] « Devant l'identité nouvelle que l'on veut nous coller sur le

⁹⁴⁷ Ook met betrekking tot de vertaling van *De verwondering* (1962) als *L'Étonnement* in 1976 zullen we op het einde van dit hoofdstuk zien dat De Deckers positie verduidelijkt kan worden tegen deze achtergrond.

⁹⁴⁸ Zie Carion, Jacques. 'La Belgitude: du mot au concept, de l'instrument au jouet'. In: Sergier, Matthieu & Stéphanie Vanasten (red.). *Littéraire belgitude littéraire. Bruggen en beelden. Vues du Nord*. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, 2011. p. 31-36; De Decker, Jacques. 'Les avatars d'un néologisme'. In: 'Quarante ans de belgitude. Nommer l'indéfinissable?'. Themanummer, *La Revue Nouvelle* 7.71 (2016) : p. 22-26.

dos, dit Marc Quaghebeur, je me suis découvert, moi aussi, une adhérence à ce pays, et ce dans la mesure où, pour un artiste, se reconnaître Belge aujourd'hui devient le seul espace de sa liberté... et de son dialogue avec d'autres cultures.⁹⁴⁹

Alle geïnterviewden in het artikel uit 1978 doen dergelijke uitspraken over hun 'Belgische identiteit', maar vooral in Jacques De Deckers antwoorden komt een expliciet een intra- en pan-Belgisch standpunt naar boven. Zo stelt hij in het artikel dat de 'le linguistique ne nous concerne pas', waarmee hij hier bedoelt dat de taalstrubbelingen die volgens hem in de politiek zo worden uitvergroot, afleiden van de werkelijke problemen en pertinente maatschappelijke vragen en ons aan beide kanten van de taalgrens blind maken voor onze overeenkomsten die niet door linguïstische verschillen kunnen worden weggewist – wat beamend wordt onthaald door de overige interviewpartners. Ook zij hebben het met name meermaals over de concrete wantoestanden die de opsplitsing van de cultuurgemeenschappen met zich meebrengt en over het groeiende oogkleppengedrag aan beide kanten van de taalgrens, dat verergert door het gefragmenteerde cultuurbeleid. Al in de receptie van *Sucre* in 1965 – toen de taalgrens al was vastgelegd maar de cultuurgemeenschappen nog niet officieel bestonden – konden we soortgelijke reacties vanuit Franstalig-Belgische hoek vaststellen, die het als tegenreactie op de talige opsplitsing van het land een goede ontwikkeling vonden dat er in het culturele leven toch interesse werd getoond voor wat zich aan de andere kant van de taalgrens afspeelde. Veel meer dan de andere geïnterviewden in het artikel uit 1978 legt De Decker in zijn uitspraak echter werkelijk de nadruk op de overeenkomsten tussen beide landshelften, meer nog, op een gedeelde (culturele) identiteit die de taalkloof overbrugt.

Een dergelijk idee is op zich niet nieuw en valt te kaderen in een lange traditie van pogingen die trachtten een 'Belgische cultuur' en meer bepaald een 'Belgische literatuur' te definiëren en te legitimeren, waarbij de invulling van de term 'Belgische literatuur/littérature belge' doorheen de geschiedenis al vele uiteenlopende vormen aannam en in heel verschillende discursieve kaders of 'rhétoriques historiographiques' werd ingepast.⁹⁵⁰ Al sinds haar ontstaan kon een meertalig land als België natuurlijk niet vanzelfsprekend beantwoorden aan het romantische idee van de natiestaat met een gedeelde volksaard, taal en cultuur.⁹⁵¹ Vanaf het prille begin werden daarom pogingen ondernomen om het bestaan van een gedeelde nationale cultuur en literatuur te illustreren en zodoende de natiestaat te legitimeren. Om het 'talige obstakel' te

⁹⁴⁹ J.S. [Sigrid, Jean] 'Six personnages en quête de belgitude'. *op. cit.*

⁹⁵⁰ Dozo, Björn-Olav & François Provenzano. *Historiographie de la littérature belge. Une anthologie*. Lyon: ENS édition, 2014. p. 17, p. 23.

⁹⁵¹ Bertrand, Jean-Pierre; Biron, Michel; Denis, Benoît & Rainier Grutman (red.). *Histoire de la littérature belge*. Parijs: Fayard, 2003. p. 8.

omzeilen werd in het jonge België door sommige voorvechters van een overkoepelende 'littérature belge' het Frans aanvankelijk als de enige volwaardige cultuurtaal⁹⁵² gezien – wat gaandeweg tot steeds meer verontwaardiging vanuit Vlaamse, Nederlandstalige hoek zou leiden. Hierbij moest wat Klinkenberg benoemde als de *mythe nordique* – namelijk de combinatie van Vlaamse thema's met de Franse taal als vaste formule voor de Belgische nationale literatuur – zowel de interne culturele band tussen de 'romaanse' en 'germaanse' volksaard in een overkoepelende nationale literatuur vatten, als de eigenheid onderstrepen van een Belgische Franstalige literatuur ten opzichte van Frankrijk.⁹⁵³ Toen Vlaanderen zowel economische als politiek⁹⁵⁴ steeds belangrijker werd in de eerste decennia van de twintigste eeuw, kon het echter ook op cultureel en literair vlak niet meer zomaar tot een thematische component van een per definitie Franstalige Belgische literatuur worden gereduceerd en moest er zoals Meylaerts aantoonde gezocht worden naar 'des justifications alternatives pour légitimer une littérature nationale autonome, soit abandonner le rêve de la littérature belge'.⁹⁵⁵ Aan de ene kant bestonden er in Franstalig België al langer retorieken die zich losmaakten van het idee van eenheid met de Vlaamse cultuur, en die zich in eerste plaats op de talige en culturele band met Frankrijk gingen richten. Aan de andere kant kon voor degenen die wilden vasthouden aan het idee van een nationale Belgische literatuur de aanwezigheid van een volwaardige Nederlandstalige Vlaamse literatuur dus niet meer ontkend worden.⁹⁵⁶ Om toch het idee van een overkoepelende Belgische literatuur vol te houden, met inbegrip van een Vlaamstalige component, werd door sommigen dan ook het belang van een gedeelde taal als basis voor een nationale literatuur ontkend en ingespeeld op de reeds bestaande retoriek van de 'âme belge' die zich over taalverschillen heen bewoog en de

⁹⁵² Meylaerts, Reine. 'La construction d'une identité littéraire dans la Belgique de l'entre-deux-guerres'. *op. cit.* (online geraadpleegd); De Geest, Dirk & Reine Meylaerts (red.). *op. cit.*, p. 24.

⁹⁵³ Zie Denis, Benoît & Jean-Marie Klinkenberg. *op. cit.*, p. 104-108: '[Mythe nordique=] « nordicité + langue française »'. Of om het met de woorden van Meylaerts te zeggen: 'En d'autres termes, une Flandre imaginaire fournissait en quelque sorte le passé historique nécessaire pour créer une tradition et une identité belges, mais uniquement en langue française'. Zie Meylaerts, Reine. 'La construction d'une identité littéraire'. *op. cit.*.

⁹⁵⁴ Met de invoering van algemeen enkelvoudig stemrecht voor mannen in België in 1919 maakte de Vlaamse nationalist hun intrede op politiek vlak. Dit zou onder meer leiden tot meerdere taalwetten die vooral het Vlaams in Vlaanderen een prominentere positie gaven dan voorheen.

⁹⁵⁵ *Ibid.*

⁹⁵⁶ Deze zoektocht naar alternatieve manieren om het idee van een nationale literatuur te rechtvaardigen speelde zich opnieuw voornamelijk af binnen Franstalig-Belgische kringen – ook al was het niet geheel afwezig bij voorvechters van de Vlaamse zaak: « Il est arrivé trop souvent, dans notre pays, que quand on glorifiait "l'âme belge", on commençait par en supprimer une bonne moitié. Aujourd'hui on découvre heureusement que nous possédons deux grandes littératures nationales ». Vermeylen, August. *Les Lettres néerlandaises en Belgique depuis 1830*. Bruxelles, Lamartin, 1907, p. 38 geciteerd in Meylaerts, Reine. 'La construction d'une identité littéraire'. *op. cit.*

eigenheid van een gezamenlijke tweetalige, van een ‘Belgische ziel’ doortrokken literatuur en cultuur uitmaakte. Soms ging men volgens Meylaerts in de zoektocht naar een overkoepelend cultureel-literair eenheidsdiscours toch ook op het heikele talige aspect focussen, waarbij het idee werd geopperd dat de ideale Belgische literatuur in een soort ‘Belgische taal’ was geschreven, met name een taal die afstand nam van Parijs en Amsterdam door uit dialecten en regionale varianten te putten of respectievelijk in een ‘gegermaniseerd Frans’ of een ‘verfranst Nederlands’ te schrijven. De precieze stilistische definiëring van zo’n taal bleef echter vaag.⁹⁵⁷

In de tijden van doorgedreven Belgische regionalisatie in de jaren zestig en zeventig⁹⁵⁸ waren er in het Franstalig-Belgische literaire discours – net als in de vroegere jaren van de Belgische literaire (zelf)definiëring – eveneens literair-identitaire (her)definiëringsmechanismen aan het werk waarbij er over de eigen positie binnen het (inter)nationale literaire landschap werd nagedacht en er in sommige gevallen naar raakvlakken en culturele banden met de andere kant van de taalgrens werd gezocht. Ook al gaat het in de cultureel-literaire discoursen van de late jaren zestig en zeventig niet langer om het onderbouwen van de natiestaat vanuit een nationalistisch-unitaire visie en wordt er zeker in het *belgitude*-discours nadrukkelijk afstand genomen ten opzicht van een assimilatie met de hexagonale Franse literatuur, toch kunnen ze niet los worden gezien van de bredere traditie van retorieken die rond de (zelf)definiëring van de Belgische literatuur ontstonden. Zo kan De Deckers uitspraak dat ‘le linguistique ne nous concerne pas’ aan de ene kant gelinkt worden aan het vroegere unitaire ‘âme belge’-discours waarbij beide talen en literaturen in theorie werden erkend als evenwaardige onderdelen binnen een overkoepelend Belgisch kader, maar worden er aan de andere kant andere accenten gelegd, eigen aan het nieuwe literaire discours dat zich niet langer in eerdere nationalistische kaders wil inschrijven.

Al begin jaren zeventig komen gelijkaardige formuleringen, die zowel sporen dragen van eerdere retorieken als van een nieuwe cultuur-literaire visie, trouwens op een heel concrete manier in de receptie van *Vendredi* terug. Zo werd de vertaling van Claus’ in Vlaanderen gesitueerde stuk met zijn opvallende *couleur locale* – die volgens sommige recensenten ook (tot op zekere hoogte) in de Franse versie doordrong (zie infra) – in meerdere Franstalig-Belgische recensies over *Vendredi* gelinkt aan een vroegere literaire traditie van Franstalige schrijvers van Vlaamse afkomst. Het gaat voornamelijk om vergelijkingen met de ook in Frankrijk gekende en geprezen Ghelderode en

⁹⁵⁷ *Ibid.*

⁹⁵⁸ Met o.m. de taalgrens in 1962 en het grondwettelijk vastleggen dan de taalgebieden en cultuurgemeenschappen in 1970.

Crommelynck.⁹⁵⁹ Op het eerste gezicht lijkt Claus' werk hier via de Franse vertaling te worden ingeschreven in een traditie van Franstalige Vlamingen wier werk door de typische combinatie van Vlaamse thema's, realia en *couleur locale* enerzijds en de Franse taal anderzijds pasten binnen het idee van de *mythe nordique*. Niettemin wordt Claus' werk in de Franstalig-Belgische receptie niet zomaar geassimileerd tot de Franstalige literatuur en is er een genuanceerdere aandacht voor de Vlaamse, Nederlandstalige broncultuur (wat al sinds *La Fiancée du matin* in 1959 een groot verschil met Frankrijk vormde, zie supra). Zo toont onder meer de kritische aandacht voor Claus' oorspronkelijke taal en de manier waarop die in vertaling is weergegeven (zeker vanaf *Vendredi*, zie infra, maar ook al bij *La Fiancée*) dat Claus' Nederlandstalige Vlaamse literatuur wel degelijk meer in haar eigen recht wordt beschouwd en de Nederlandstalige origines dus niet zomaar worden genegeerd. Ook al wordt Claus dus meermaals expliciet ingebed binnen een overkoepelende 'Belgische literatuur' (met een Vlaams karakter) en in eenzelfde vakje geplaatst als Franstalig-Vlaamse auteurs, toch ligt de nadruk dus niet uitsluitend op *la littérature belge d'expression française* – zoals dat met *le mythe nordique* wel veel meer het geval was.

Veelzeggend is tegen deze achtergrond vooral Jacques Hislaires recensie omtrent *Vendredi* (1971) in *La Libre Belgique*, waarin sprake is van een gezamenlijk Belgisch repertoire: hij heeft het in zijn hoedanigheid van Franstalig-Belgische recensent over Franstalige en Nederlandstalige Vlaamse auteurs als 'nos meilleurs dramaturges' (mijn markerings, ES) en omschrijft Claus' stuk als een 'pièce belge'. Dat Belgische repertoire wordt volgens hem gekenmerkt door een Vlaamse eigenheid, maar omvat onproblematisch Franstalige én Nederlandstalige auteurs aangezien ze een gedeeld 'temperament' hebben dat taalverschillen overstijgt:

[...] de Ghelderode à Crommelynck, de Félicien Marceau (né à Cortenberg) à Hugo Claus, nos meilleurs dramaturges seraient-ils flamands ? Que l'on nous comprenne bien: ce n'est pas là affaire de langue, mais bien de tempérament.⁹⁶⁰

Door expliciet de nadruk te leggen op een gedeeld 'tempérament' over taalverschillen heen, kadert Hislair ook Claus' originele *Vrijdag* in lijn met het *âme belge*-idee in een overkoepelende Belgische literatuur, waarin Vlaamse auteurs in hun originele talige eigenheid worden erkend en de taal van een Belgische literatuur dus zowel Frans als

⁹⁵⁹ J.L. [Leirens, Jean]. 'Réalisme tragique. *Vendredi* de Hugo Claus au Théâtre National'. *La Cité*, [1971]; Bertrand, Joseph. 'Vendredi de Hugo Claus'. *Pourquoi Pas?*, [1971]; J.H. [Hislair, Jacques]. 'Au Théâtre National: *Vendredi*'. *La Libre Belgique*, [1971]; Hislair, Jacques. 'Bruxelles: *Pantagloze* et *Vendredi*'. *Le Monde*, 28 januari 1971. Deze laatste recensie verscheen in een Franse i.p.v. Franstalig-Belgische krant, maar was van de hand van een Franstalig-Belgisch recensent.

⁹⁶⁰ J.H. [Hislair, Jacques]. 'Au Théâtre National: *Vendredi*'. *op. cit.*

Nederlands (of Vlaams) kan zijn. Hij verwijst niet voor niets uitdrukkelijk naar de oorspronkelijke titel *Vrijdag* waarbij hij *Vendredi* ‘en passant du flamand au français [...] la même pièce belge’ noemt. Hislaire refereert in zijn beschrijving van Claus’ *Vrijdag-Vendredi* trouwens ook aan de Belgische, Vlaamse schilderkunst – een wel vaker gebruikt procedé in literaire recensies over uit België afkomstige literatuur dat toelaat om aan linguïstische complicaties te ontsnappen of deze te overstijgen.⁹⁶¹ Ook in Franse vertaling ademt het stuk volgens hem ‘une sensibilité flamande’ uit die hij verder definieert als:

Une sensibilité un peu rude, choquante pour certains, que l’on trouve dans les toiles d’un Permeke ou d’un Rik Wouters.

Een dergelijk discours dat voortdurend de link legt tussen het Vlaamse temperament van het stuk en een breder Belgisch literair en cultureel kader van Franstalige en Nederlandstalige teksten duikt nergens op in Vlaamse recensies die naar aanleiding van de Franstalige *Vendredi*-opvoering verschenen. Net als eerder bij de receptie van *Sucre*, hebben we hier duidelijk te maken met twee uiteenlopende discoursen of *socio-narratives* in beide landsdelen, waarbinnen het culturele geheugen toch op een verschillende manier blijkt te functioneren of er op zijn minst toch al dan niet bewust andere accenten worden gelegd in de representaties/interpretaties van de literaire realiteit.

Door zodanig op een gedeelde ziel te focussen en origineel en vertaling onproblematisch naast elkaar te plaatsen alsof die laatste slechts een transparante, communicatieve functie vervult, lijkt Hislaire – zoals wel vaker het geval is bij recensies over vertalingen en ook bij andere *Vendredi*-recensies terugkeert – op het eerste gezicht aan de transformatieve aspecten van de vertaling als zodanig voorbij te gaan: het is gewoon Claus’ tekst, klinkt het, maar dan in het Frans. Het feit dat de nood aan vertaling net een fundamenteel verschil suggereert en de vertaaldaad steeds transformatief is, lijkt met andere woorden te worden genegeerd.

Paradoxaal genoeg klinkt er in het merendeel van de Franstalige recensies naar aanleiding van *Vendredi* – ook in die van Hislaire – tegelijkertijd echter wél een opmerkelijke aandacht voor de vertaling en haar talige eigenheid door (zie *infra*). Voor het eerst in de Franstalige receptie van Claus’ werk werd er zo systematisch gefocust op het taalgebruik van het origineel en de manier waarop daar in de vertaling mee werd omgegaan. Zoals we ons herinneren, ging er voordien in de Franstalige receptie al opmerkelijk veel aandacht uit naar Claus’ ‘poëtische taal’ en werd in de Franstalig-Belgische recensies soms expliciet naar (de onvertaalbaarheid van) het origineel

⁹⁶¹ Zoals onder meer Buelens onderstreept is het gebruik van de term ‘Belgisch’ veel minder problematisch ‘[v]oor de niet of niet-primordiaal taalgebonden kunsten’. Buelens, Geert. ‘Gotspe of Godsgeschenk?’. *op. cit.*, p. 69.

verwezen door op de tekortkomingen van de vertaling te wijzen (zie supra o.m. *La Fiancée du matin*). Met *Vrijdag* was men zich er net als in de Nederlandstalige receptie van het originele stuk⁹⁶² ook in de Franstalig-Belgische receptie heel sterk van bewust dat het origineel in een regionale, ruwe taal was gecomponeerd en werd daar zoals we zullen zien meermaals expliciet naar verwezen.

Dat eigenzinnige, clausiaanse taalgebruik, dat binnen Claus' toneelwerk met *Vrijdag* voor het eerst in zeer sterke mate werd uitgespeeld, drong volgens meerdere Franstalig-Belgische recensenten ook tot op zekere hoogte door in Sigrids vertaling van *Vendredi*.⁹⁶³ Meer nog, dit bijzondere taalgebruik werd niet alleen vastgesteld, het werd in de Franstalig-Belgische receptie ook meermaals positief gedefinieerd. Onder meer 'une certaine grossièreté de langage', 'des belgicisms délibérés', 'les mots de tous les jours' en 'une pointe d'accent régional' worden in verschillende recensies aangehaald als sterktes in plaats van zwaktes van het in het Frans vertaalde stuk.⁹⁶⁴ Recensent Hilaire interpreteert het zelfs uitdrukkelijk als een gepaste en noodzakelijke doorbreking van de Franse norm, zoals onder meer dit fragment uit één van zijn recensies naar aanleiding van *Vendredi* expliciet stelt:

Si [Sigrid] a refusé toute afféterie qui franciserait abusivement une œuvre au verbe cru, c'est parce que [Sigrid] est l'un des rares auteurs belges de langue française à saisir toutes les nuances de la sensibilité flamande.⁹⁶⁵

Deze positieve interpretatie van een normafwijkend, 'on-Frans' (of 'on-Parijs') Frans als compensatie van Claus' taalgebruik⁹⁶⁶ leefde dus al in de vroege jaren zeventig met de receptie van *Vrijdag*. Enkele jaren later zou ook in het reeds vermelde *en quête de belgitude*-interview uit 1978 het gebruik van een afwijkend literair Frans binnen de Belgische literatuur expliciet in een decentraliserend discours worden ingebed als een bevrijding van *le « bon français »* en dus van de hegemonie van het Parijse culturele

⁹⁶² Zie Lemmens, Wendy. *op. cit.* p. 356: 'Vanaf het nadrukkelijke taalexperiment uit *Vrijdag* begon het 'Vlaams' van Claus pas echt de aandacht te trekken van critici'.

⁹⁶³ Hierna zullen we ingaan op de concrete vertaalkeuzes van Sigrid en de concrete kritische reacties daarop.

⁹⁶⁴ Zie respectievelijk J.H. [Jacques Hilaire]. 'Au Théâtre National: *Vendredi*'. *op. cit.*; Jacques Hilaire. 'Bruxelles: *Pantagléize et Vendredi*'. *op. cit.*; Cordier, Jean-Pierre. 'Au Théâtre National. *Vendredi*. Une impression durable'. *L'Écho de la bourse*, [1971]; Bertrand, Joseph. *op. cit.*

⁹⁶⁵ J.H. [Jacques Hilaire]. 'Au Théâtre National: *Vendredi*'. *op. cit.*

⁹⁶⁶ Merk op dat deze receptie van afwijkend taalgebruik en 'belgicismen' van een heel andere aard is dan bij de vroegere Franstalig-Belgische kritieken naar aanleiding van *La Fiancée du matin* (zie supra) waarbij zeer negatief werd gereageerd op wat als misplaatste belgicismen of als ongewenst afwijkende 'vertaaltal' werd gezien. Zoals we illustreerden was Buysse's bekritiseerde taalgebruik dan ook geen compensatie voor een in de brontekst bereidwillig afwijkende of regionaal getinte taal, maar het resultaat van een gebrek aan ervaring (o.a. met het theatermedium) en waarschijnlijk ook een onzorgvuldige redactie waarin de tekstingrepen die voortvloeiden uit de opvoering onsystematisch op de tekst werden toegepast.

hypercentrum. Het is volgens de geïnterviewden een voordeel om vanuit de periferie te schrijven, in een land ‘où on parle « mal »’. Eén van de gesprekspartners vat het samen als volgt:

Frédéric Baal : Je considère, en tout cas pour un écrivain, que c’est une chance d’être Belge. On saisit pourquoi en observant la situation des écrivains français. Qu’est, en effet, le matériau sur lequel ils travaillent, le « bon français » ? À l’origine, c’est la langue qui se parle à la Cour, dans la classe dominante. Le « bon » français d’aujourd’hui conserve encore toutes les traces de ses origines aristocratiques et passéistes : les préjugés de classe et les jugements sans nombre issus des différences économiques sont inscrits dans la langue elle-même. Il est donc très difficile pour un écrivain français de « désécrire », de transformer audacieusement la syntaxe et le vocabulaire, c’est-à-dire de combattre l’idéologie réactionnaire qui habite le bon parler. C’est pourquoi les écrivains les plus décisifs, en langue française, sont ceux qui ont œuvré dans les marges de la langue. En veut-on des exemples ? Louis-Ferdinand Céline est parti de l’argot, Beckett est un Irlandais qui a écrit une grande partie de son œuvre en français. La structure de la phrase, chez Michaux, est souvent empruntée au flamand, etc. Jean Paulhan disait qu’est écrivain celui pour qui le langage fait problème. Il est donc très intéressant, pour celui qui se propose d’écrire, d’être né dans un pays où l’on parle « mal ». Il respectera beaucoup moins qu’un Français le code linguistique, et toutes les implications culturelles et politiques dépassées qui sont inscrites en lui.⁹⁶⁷

Dit idee van de bevrijdende kracht van een taalgebruik dat afwijkt van de norm van het dominante centrum en in zekere zin dus ook de eigenheid van de (literaire) taal van de periferie uitmaakt, strookt met de manier waarop de niet te ‘verfranste’ taal in de (Belgisch-)Franse vertaling van *Vendredi* positief werd ervaren in de Franstalig-Belgische kritiek. Waar in vroegere (Franstalig-)Belgische identitaire eenheidsdiscoursen die nadruk op een van het Amsterdamse en Parijse centrum afwijkende ‘Belgische’ en vaak voornamelijk regionale taal (zie supra) doorgaans gepaard ging met een nationalistische visie en een positieve appreciatie van traditionele, patriottische streekliteratuur,⁹⁶⁸ ligt dat echter anders in de jaren zeventig. Zeker in het anti-patriottische *belgitude*-discours, met zijn verwijzingen naar Michaux maar ook naar niet uit België afkomstige auteurs zoals Céline en Beckett, wordt duidelijk verder dan de klassieke streekliteratuur gekeken en ondanks de sterke nadruk op het taalgebruik en de Vlaamse setting in de receptie van *Vendredi* zullen we ook daar zien dat vertaler Sigrid evenals meerdere recensenten er zich maar al te bewust van waren dat het stuk niet tot puur en simpel regionalisme kon en mocht worden herleid.

⁹⁶⁷ J.S. [Jean Sigrid] ‘Six personnages en quête de belgitude’. *op. cit.*

⁹⁶⁸ Meylaerts, Reine. ‘La construction d’une identité littéraire’. *op. cit.*

De aandacht die in de receptie van *Vendredi* aan de taal wordt besteed en aan de manier waarop Sigrid daarmee omging in de vertaling (zie infra) kan aan de ene kant de (taal)verschillen tussen origineel en vertaling en de mogelijke vertaalmoeilijkheden dus in de verf zetten. Door aan de andere kant echter nadrukkelijk in te zoomen op de enigszins regionale of toch in elk geval niet-Standaardfranse, volkse aspecten van het taalgebruik in de vertaling en dat in een positief daglicht te stellen en binnen een decentraliserend discours te plaatsen tegenover de dominante talige en literaire normen van Parijs, ontstaat er echter een retoriek vanuit de periferie ten opzichte van het centrum die gelijkenissen vertoont met hoe Claus' oorspronkelijk Vlaamsgetint taalgebruik soms ten opzichte van het Standaardnederlands werd gepositioneerd.⁹⁶⁹ Op die manier is er dus ondanks de nood aan vertaling wel degelijk sprake van een gelijkaardige positie en zelfs tot op zekere hoogte van een gedeeld discours over de eigenlijke taalverschillen heen.

Een dergelijke, overkoepelende decentraliserende en ondermijnende impact van de perifere Belgische literatuur en cultuur op zowel 'la belle langue française' als op het 'beschaafd Nederlands', wordt door Jacques Sojcher zelfs uitdrukkelijk vermeld in zijn inleiding bij het speciale nummer van de *Revue de l'Université de Bruxelles: La Belgique malgré tout* (1980) – nog één van de oerteksen binnen het *belgitude*-discours.⁹⁷⁰ Sojcher vertrekt zoals in het *en quête de belgitude*-artikel in de eerste plaats vanuit een Franstalig-Belgisch perspectief, maar net als in het artikel houdt dat hem niet tegen om de zoektocht naar een Belgische (anti-)identiteit, 'identité négative', 'en creux' of 'd'entre deux' – die hij eveneens als een tegenantwoord ziet op het groeiende 'nationalisme régionaliste' – in verband te brengen met Nederlandstalige schrijvers uit België en hun houding ten opzichte van het 'Nederlandse centrum'. In het themanummer zijn dan ook enkele Franse vertalingen van bijdragen van Vlaamse landgenoten opgenomen. Dat Hugo Claus een van deze schrijvers is – die samen met Jef Geeraerts het prominentst wordt vermeld – illustreert hoe Claus vanuit francofoon België uitdrukkelijk in een 'Belgisch', of beter een *belgitude*-kader werd ingebed en daar ook zijn toestemming voor gaf. Zoals Marnix Beyen aanhaalt, had Claus zich wel eens laten ontvallen lid te willen

⁹⁶⁹ Buelens vergelijkt expliciet het Vlaamse zelfdefiniërende discours met het zelfdefiniërende en zelflegitimerende discours vanuit Franstalig-België vanaf de jaren 1970 en ziet beide discoursen bovendien als vergelijkbaar met het discours van minderheden en gemarginaliseerde groepen. Buelens, Geert. 'Gotspe of Godsgeschenk? *op. cit.*, p. 72. Zie ook Meylaerts, Reine. 'Identité « propre » ou identité « empruntée »'. *op. cit.*, p. 29: 'le territoire belge semble héberger deux littératures mineures (francophone et néerlandophone) selon la définition de Deleuze et Guattari : une littérature mineure est « celle qu'une minorité fait dans une langue majeure »'.

⁹⁷⁰ Zie Sojcher, Jacques. 'Malgré tout'. (Voorwoord). In : Sojcher, Jacques (red.). 'La Belgique malgré tout'. Themanummer, *Revue de l'Université de Bruxelles* (1980): p. III-IX.

zijn van ‘een paria-nationaliteit’⁹⁷¹: ‘Geen nationale verwachtingspatronen te hoeven volgen, zo leek hij te willen suggereren, maakte in hem heel wat creatieve energie los’. Beyen ziet hierin een duidelijk verwantschap met ‘die auteurs en intellectuelen – voornamelijk in de Franstalige wereld – die het surrealistische karakter van de *belgitude* tot een adelbrief maakten’ en verwijst daarbij bovendien naar Sojchers bundel.⁹⁷² De vertaling van Claus’ tekstje in *La Belgique malgré tout* is trouwens van niemand minder dan Jacques De Decker, die zelf ook een eigen bijdrage levert, net als... Jean Sigrid.⁹⁷³

Aan Nederlandstalige zijde, wees Guido Geerts er in zijn artikel met de veelzeggende titel ‘Hugo Claus en de taal van België’ al op hoe Claus’ taalgebruik bepaald werd door diens steeds dubbelzinnige verhouding ten opzichte van zijn Vlaamse en dus ietwat ‘perifere’ afkomst enerzijds en het feit dat hij in Nederland en dus ‘het centrum’ werd gepubliceerd anderzijds.⁹⁷⁴ Geïnspireerd door experimentele schrijvers als Faulkner die tegelijkertijd volop met regionale aspecten speelden, moet Claus zich volgens Geerts voortdurend van het gevaar bewust zijn geweest om vooral vanuit het Nederlandse centrum binnen een traditie van schattige en sappige Vlaamse ‘dialectschrijvers’ te worden weggezet.⁹⁷⁵ Naar aanleiding van het toneelstuk *Jessica!* (1978) kwam de normatieve interpretatie vanuit het centrum en Claus’ antwoord daarop tot een clash. De Nederlandse auteur Willem Frederik Hermans stelde zich met name vragen over Claus’ beheersing van het ‘Algemeen Beschaafd’, wat tot de volgende reactie van Claus leidde:

Op de première van *Jessica!* (het toneelstuk) komt Hermans (W.F.) naar me toe, en wat zegt hij: ‘Die en die is een goed acteur.’ En dat was de allerslechtste! En dan vraagt hij: ‘Wat bedoel jij eigenlijk met de schichten van de aarde. Wat ritselt

⁹⁷¹ De volledige quote van Claus luidt: ‘I insist on being Belgian. I want to be a member of that pariah nationality. It’s the ideal situation for a writer’. Graumann, Brigid. ‘How will they ever make a movie out of *The Sorrow of Belgium?*’. *The Bulletin*, 30 september 1993.

⁹⁷² Beyen, Marnix. *op. cit.*, p. 323.

⁹⁷³ Ook Théodore Koenig – de oprichter van het eerder vermelde *Phantomas*-tijdschrift waarin meermaals Franse vertalingen van Claus’ poëzie verschenen – is een van de ‘contributeurs’, net als Pierre Alechinsky – een van Claus’ Franstalige Cobra-vrienden. Onder de overige Vlamingen – die stuk voor stuk in hun schrijven of leven ook Franstalige connecties hebben – bevinden zich Claus’ vriend Freddy de Vree en ook Daniël Robberechts, Stefaan van den Breemt en Johnnie Verstraete. Sojcher weigert expliciet een volgens hem reducerend ‘Belgisch’ eenheidsdiscours te hanteren dat uitgaat van een gedeelde taal, stijl, doelstelling of thematiek: ‘Le pluriel rayonnant est la chance de notre littérature, il ne se réduit pas à un dénominateur commun’ (p. IX). Niettemin ziet hij wel degelijk een gedeelde Belgische connectie, die zich al dan niet zijdelings of impliciet in het werk van alle deelnemers aftekent, en net hun weigering om homogeniteit te vertonen of zich onder een gedeelde identiteit te scharen, krijgt paradoxaal genoeg de allure van een overkoepelende, gedeelde eigenschap.

⁹⁷⁴ Geerts, Guido. *op. cit.* p. 24-25.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

daar?' Ik dacht: kom je daarom op de première? Later schrijft hij in NRC Handelsblad in een groot artikel dat het schachten moet zijn. Kijk, ik voel het als schichten, bevroren bliksem in de aarde. Ik schrijf Nederlands met een Vlaamse inslag. Nederlands door Vlaams beïnvloed... dan krijg je een rijkere taal. Hermans vindt dat niet. Hij schrijft: 'Claus heeft het over te-nemen-of-te-laten, in plaats van graag-of-niet.' Maar dat is voor mijn gevoel niet hetzelfde. Volgens Hermans is te nemen of te laten een gallicisme. Dat zal me dan een zorg zijn. Ik zou geen het salon mogen schrijven omdat in het Frans geen onzijdige zelfstandige naamwoorden bestaan. Nu, wij zeggen het salon. Ik schrijf mijn eigen taal, de taal die ik maak. Ik vind het stupide om het Nederlands van jullie als enig geldende maatstaf te nemen.⁹⁷⁶

Deze uitspraak van Claus ligt dicht bij het eerder aangehaalde 'parler « mal »' dat in het *belgitude*-interview werd aangehaald en daarenboven uit dezelfde periode stamt. Het besef vanuit zowel de Franstalige als Nederlandstalige literatuur binnen België van hun zogezegde 'slechte' beheersing van de door het centrum bepaalde taalnorm vormt ook volgens Geert Buelens een verklaring voor zowel talige onzekerheid als voor het ontstaan van een literaire taal als die van de Franstalig Belg Charles De Coster en die van de Vlaamse Belg Hugo Claus: 'een tegelijk volks en barok aandoende kunsttaal [...] die deze talige zelftwijfel op verbluffend creatieve wijze hypertrofeert en sublimeert'.⁹⁷⁷

Belangrijk is echter dat Claus het in bovenstaande repliek over zijn eigen taal heeft, de taal die hij maakt. Zoals Wendy Lemmens aangeeft heeft hij het tegen die achtergrond soms over 'zijn eigen Claus-taal' waarnaar ook wel eens wordt verwezen als 'het Clausiaans'.⁹⁷⁸ In het eerder aangehaalde *belgitude*-interview in *La Libre Belgique* uit 1978 ligt de nadruk sterker op een collectieve invulling, onder meer omdat er slechts terloops op concrete werken van individuele auteurs wordt ingegaan. Het gaat er vooral om de stijl van 'een (perifere) literatuur' in contrast met het normatieve centrum en minder om de idiosyncratische eigenaardigheden van een welbepaalde auteur. Maar ook al plaatst Claus zich in zijn bovenvermelde repliek op Hermans opmerkingen misschien niet expliciet binnen een collectief emancipatorisch discours vanuit de periferie, toch komt de spanning Vlaams-Nederlands er sterk in naar boven en schemert er het idee in door dat zijn taal wel degelijk haar grondslag vindt binnen een breder Vlaams kader dat het recht heeft zich af te zetten tegen de Noord-Nederlandse 'norm': 'wij zeggen het salon'. De individuele zelf-legitimatie van zijn taalgebruik heeft zo een bredere draagwijdte en kan eveneens gelden voor andere Vlaamse of perifere auteurs.

⁹⁷⁶ Bibeb. "'Ik zal nooit echt afvallen iemand die ik bemind heb of die ik bemin". Hugo Claus over het gevaar van de domheid en over de oorsprong van zijn woede'. *Vrij Nederland*, 14 januari 1978.

⁹⁷⁷ Buelens, Geert. 'Gotspe of Godsgegeschenk?'. *op. cit.*, p. 76.

⁹⁷⁸ Lemmens, Wendy. *op. cit.*, o.m. p. 75.

Ook bij de *Vendredi*-receptie begin jaren zeventig waren de reacties nog minder expliciet en collectief-programmatisch gedefinieerd dan in het *belgitude*-discours eind jaren zeventig. Toch wordt het duidelijk uit de *Vendredi*-recensies dat er ook in de vroege jaren zeventig al gelijkaardige ideeën binnen Franstalig-Belgische culturele kringen sluimerden – die op hun beurt trouwens ook (deels) op een lange traditie van vroegere retorieken omtrent ‘la littérature belge’ leken terug te gaan. Een meer expliciete reflectie over in het bijzonder de mogelijkheden van Claus’ Vlaams in Franse vertaling als een legitimering van het eigen Franstalig-Belgische taalgebruik, zou echter nog tot halfweg jaren tachtig moeten wachten. Pas toen de zogenaamd normdoorbreekende taal in *Le Chagrin de Belges* (1985) tot een hoogtepunt werd opgedreven zou er echt systematisch veel aandacht naar de eigenheid van Claus’ taal en in de Franse vertaling meer bepaald naar het ‘Belgische’ Frans van Van Crugten uitgaan – wat zich zowel in de vertaalstrategieën als in de receptie van latere vertalingen, zoals het toneelstuk *Mort de Chien*⁹⁷⁹ (1987) door Van Crugten of de roman *Le Désir* (1990) door Marie Hooghe doorzette.⁹⁸⁰ De taal van *Le Chagrin des Belges* werd door Klinkenberg zelfs expliciet gedefinieerd als ‘un stimulant pour la littérature francophone [des marches]’⁹⁸¹ aangezien ‘le travail [sur la langue] d’Alain van Crugten participe ainsi à la réflexion actuelle des francophones sur la variabilité de leur langue, et sur la légitimité [littéraire] de cette variabilité’.⁹⁸²

In de kantlijn moeten we daarbij niettemin opmerken dat de grote weerklank van de *Chagrin des Belges*-vertaling er pas kwam nadat die wederom via de Parijse uitgeverswereld en kritiek was gepasseerd, waar ook veelvuldig op de aparte taal van het boek werd gefocust, maar dan vanuit een eerder betuttelend perspectief ten opzicht van het sappige, schattige taaltje van de ‘Belgen’ – kwalificaties die ook in Nederlandse reacties vaak met betrekking tot Vlaamse schrijvers voorkomen.⁹⁸³ Bovendien had de corrector van Julliard, het Parijse uitgevershuis waar de roman zou verschijnen, voor de

⁹⁷⁹ Deze vertaling van *Het haar van de hond* (1982), werd voor het eerst in 1987 door het Théâtre National de Belgique opgevoerd.

⁹⁸⁰ De vertalers zouden meer bepaald geprezen worden voor het herscheppen, het in het Frans weergeven (‘restituer’) van Claus’ ‘verbe cru’, ‘[son] parler vrai’ of nog ‘[son] langage archaïsant marqué de dialectisme flamand’. Zie o.m. Hilaire, Jacques. ‘Mort de chien de Claus : Passion ou canular ?’ *La Libre Belgique*, 12-13 december 1987; De Decker, Jacques. ‘Mort de Chien au Théâtre National : ... et le chagrin et la pitié, bordel !’ *Le Soir*, 15 december 1987; Duplat, Guy. ‘Hugo Claus nous manque déjà’. *La Libre Belgique*, 28 april 2009; Vanacker, Hans. ‘Le Désir de Hugo Claus’. *Septentrion* 21 (1992): p. 82.

⁹⁸¹ Klinkenberg gebruikt de term ‘marches’ hier in de zin van ‘grensgewesten’.

⁹⁸² Klinkenberg, Jean-Marie. ‘Le Chagrin des Belges. Un stimulant pour la littérature francophone’. *Idioma* 1.1 (1989): p. 47-51.

⁹⁸³ Claus toonde zich hier maar al te zeer van bewust. In zijn roman *Onvoltooid Verleden* uit 1998 laat hij ‘[e]en mevrouw die zei dat zij uit Deventer kwam’ bijvoorbeeld zeggen dat zij ‘de Vlaamse taal sappig [vond]’, ‘[e]n de Vlaamse mensen ook’. Claus, Hugo. *Onvoltooid Verleden*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1998. p. 88.

publicatie al aardig in het aantal 'belgicismen' gesnoeid en de vertaling zodoende al sterk 'ge-norm-aliseerd'.⁹⁸⁴

De complexe intra-Belgische verhoudingen alsook de ambigue, transnationale band tussen centrum en periferie zijn met andere woorden diep met deze multipolaire culturele uitwisselingen vervlochten en laten zich niet in afgelijnde tegenstellingen vatten. Ook al maakte het *belgitude*-debat vooral furore in Franstalig België, de Vlaamse en Franstalige literaturen binnen België functioneerden niet volledig van elkaar geïsoleerd maar ontmoetten elkaar soms binnen een 'Belgische' literaire ruimte.⁹⁸⁵ Zoals we verderop zullen zien, zou ook de ambigue relatie van de periferie ten opzichte van het centrum tot uiting komen in de door Jacques De Decker opgezette *Plat Pays*-reeks (1973-1976), die ondanks het 'Belgische', decentraliserende opzet tegelijkertijd symptomatisch was voor de zoektocht vanuit de periferie naar de goedkeuring en consecratie van het centrum.

***Vrijdag* wordt *Vendredi* : 'toute la vigueur de la langue de Claus restituée en français' ?**

Nu we een eerste blik op de *Vendredi*-receptie hebben geworpen tegen de achtergrond van de bredere historische discoursen waarin die zich situeerde en de concrete periode waarin de betrokken bemiddelaars zich positioneerden, gaan we in wat volgt nog wat dieper in op de manier waarop het stuk door de kritiek werd ontvangen. Zoals we al in de enkele hierboven aangehaalde fragmenten uit recensies zagen, was deze receptie niet blind voor de eigenzinnige taal van het stuk: ondanks het feit dat hij in het Frans vertaalde heeft Sigrid de tekst blijkbaar niet te zeer 'verfranst' of met andere woorden aan de Franse norm aangepast en het volkse, ruwe en in mindere mate zelfs regionale karakter weten te bewaren – aldus enkele positief oordelende recensenten.

Zoals we zullen zien, waren echter niet alle recensenten overtuigd van de geslaagdheid van de Franse bewerking en vertoning van *Vendredi*. Over één ding zijn ze het niettemin allen eens: het complexe en gelaagde *Vrijdag* vormde een uitzonderlijke, misschien wel onmogelijke uitdaging voor de vertaler en daarvan was ook Sigrid zelf zich vanaf het begin maar al te bewust. Toen de directeur van het Théâtre National, Jacques Huisman, hem naar gewoonte een vergoeding van drie procent van de inkomsten voorstelde,⁹⁸⁶ antwoordde Sigrid niet voor niets dat *Vrijdag* vertalen niet te

⁹⁸⁴ Van Crugten, Alain. 'Le chagrin des francophones'. *op. cit.*, p. 5-6.

⁹⁸⁵ Zie ook Sergier, Mattieu. 'La belgitude littéraire vue de Flandre'. *La Revue Nouvelle* 7.71 (2016): p. 46-51.

⁹⁸⁶ Brief van Jacques Huisman aan Jean Sigrid van 23 april 1970. Archives et Musée de la littérature, MLT 00943/0155.

vergelijken viel met een gemiddelde vertaalopdracht en 4% zou volgens hem dan ook een eerlijkere vergoeding zijn.⁹⁸⁷ Huisman ging daar meteen mee akkoord:

[...] je n'ai pas pensé plus loin. Mais je comprends très bien que le travail ici est très particulier et difficile et suis d'accord pour 4%.⁹⁸⁸

Het vertalen van *Vrijdag* was dus duidelijk geen routineklusje. Hoe moest de vertaler aan de slag met Claus' 'Vlaamse toneeltaal' waarvoor de auteur – zoals we in vorig hoofdstuk aanstipten – naar aanleiding van de Nederlandse première zelfs speciaal naar Amsterdam was afgereisd om de regie en Vlaamse uitspraak en intonatie van de auteurs in goede banen te leiden? Zowel qua setting als qua taal is het stuk met name sterk in een Vlaamse context ingebed – wat onvermijdelijk leidde tot klassieke vertaalkwesties gelinkt aan het gebruik van regionaal taalgebruik en realia. Maar tegelijkertijd was het stuk ook meer dan een realistische 'tranche de vie' en werd het gekenmerkt door een doordachte karakteropbouw waarbij de draagwijdte van bepaalde naamgevingen, woordkeuzes en herhalingen bovendien vaak verder ging dan louter het opwekken van een authentiek-realistische Vlaamse *couleur locale*.⁹⁸⁹ Hoe de vertaler hier concreet mee omging bekijken we na een beknopt overzicht van de soms nogal uiteenlopende receptie.

Zoals duidelijk werd uit de reeds aangehaalde recensies moet Jean Sigrid zich volgens meerdere van zijn tijdgenoten met verve van de moeilijke vertaalopdracht hebben gekwet. Volgens Hislair, die zoals eerder aangegeven weinig oog had voor het concrete transformatieve karakter van het vertaalproces, staat het buiten kijf:

Jean Sigrid [...] a réussi à restituer en français toute la vigueur de la langue de Claus, ne reculant pas devant des belgicisms délibérés [...].⁹⁹⁰

Soortgelijke lof duikt op in een brief die Sigrid ontving van een toeschouwer die eerder ook het originele Nederlandstalige stuk tweemaal had gezien en met enige terughoudendheid naar de Franse versie was gaan kijken, want : 'ce texte de Claus n'est pas facile à traduire'. Maar Sigrid was volgens hem volledig geslaagd in deze 'tour de

⁹⁸⁷ Brief van Sigrid aan Huisman van 28 april 1970. Archives et Musée de la littérature, MLT 00943/0156.

⁹⁸⁸ Brief van Huisman aan Sigrid van 30 april 1970. Archives et Musée de la littérature, MLT 00943/0157.

⁹⁸⁹ Zie o.m. Van Schoor, Jaak. 'Hugo Claus. *Vrijdag*'. In: Anbeek, Ton; Goedegebuure, Jaap & Bart Vervaeck (red.). *Lexicon van literaire werken*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1989-2014. p. 6. Wildemeersch, Georges. 'De plicht van de toneelschrijver'. *op. cit.*

⁹⁹⁰ Hislair, Jacques. 'Bruxelles: *Pantagléize et Vendredi*'. *op. cit.*

force'; 'vous en avez fait un chef-d'oeuvre d'adaptation. Votre texte produit le même effet que celui de l'auteur. Toutes les nuances se retrouvent dans l'adaptation'.⁹⁹¹

Meermaals wordt echter ook in positieve recensies genuanceerd dat Claus' taal niet werkelijk 'herschappen' is aangezien de sterke band tussen taal, setting en thematiek niet bewaard kon worden in het Frans, maar dat de vertaler niettemin voor de meest geschikte vertaaloplossing heeft gekozen; namelijk niet proberen het dialect te bewaren door voor een Franse regionale taalvariant te kiezen – die ongewenste connotaties en associaties zou oproepen –, maar in plaats daarvan voor een spreektaalige maar niet dialectische taal te hebben geopteerd die toelaat de oorspronkelijke setting te behouden:

Jean Sigrid, l'adaptateur, a eu raison de ne pas lui chercher un équivalent à couleur dialectale. Il est possible que le texte original soit plus corsé. Celui de Jean Sigrid utilise efficacement les mots de tous les jours. Une pointe d'accent régional ne messied point.⁹⁹²

Qu'il y ait à l'origine une accordance étroite entre le sujet de cette pièce ainsi développé et la langue flamande de Hugo Claus, on n'en doute pas. Toute transcription en français ne pouvait probablement éviter de rompre cette unité profonde. Jean Sigrid s'est employé à minimiser l'écart, en trouvant les meilleures équivalences possibles. Il ne pouvait réussir complètement. Du moins son adaptation est-elle, sans doute, un très juste reflet de l'original tel qu'on peut l'imaginer.⁹⁹³

Het opzettelijk Belgische accent van de acteurs of het occasionele gebruik van belgicismen in de vertaling werden in deze Franstalig-Belgische recensies dan ook als inventieve en creatieve gedeeltelijke compensaties gezien voor het oorspronkelijke regionale timbre van Claus' normdoorbreekende taal. Als supra-regionale of pan-Belgische varianten konden belgicismen met name wel een hint naar regionale taal en, breed genomen, naar de oorspronkelijke in België gesitueerde ontstaanscontext bevatten. Opvallend in deze reacties van de Franstalig-Belgische recensenten en het Franstalig-Belgische publiek is, zoals eerder bij *La Fiancée du matin*, opnieuw de vergelijkende reflex waarbij veelvuldig naar de Nederlandse brontekst wordt verwezen – wat mede bewerkstelligd kan zijn door de talrijke referenties naar het oorspronkelijke stuk in de programmabrochure van het Théâtre National. Net als bij *La Fiancée* zijn de referenties naar de brontekst eerder algemene impressies en wordt in de Franstalig-

⁹⁹¹ Brief van G[ustave] J. Nellens aan Jean Sigrid van 28 januari 1971. Archives et Musée de la littérature, MLT 0943/0160.

⁹⁹² Cordier, Jean-Pierre. 'Au Théâtre National. *Vendredi*. Une impression durable'. *op. cit.*

⁹⁹³ Bertrand, Joseph. '*Vendredi* de Hugo Claus'. *op. cit.*

Belgische recensies niet op concrete tekstcomponenten van het origineel ingegaan. Dit ligt onder meer aan het bondige karakter van de recensie als tekstvorm, maar toch kunnen we in sommige Vlaamse recensies over de Franse *Vendredi*-vertaling een diepgaandere tekstuele vergelijking met het origineel opmerken (zie infra) – wat natuurlijk niet hoeft te verbazen.

Dat de vertaling voortdurend de vergelijking met Claus' geroemd origineel moest doorstaan, leverde echter ook meermaals typische reacties op die focussen op 'what gets lost in translation' vanuit het 'traduttore traditore'-cliché.⁹⁹⁴ Ook al had Sigrid dan misschien wel alles uit de kast gehaald, een recensent van *Le Soir* beoordeelde de taal van de personages, ondanks alle moeite, niet als geslaagd 'on-Frans' maar als ronduit onnatuurlijk:

L'adaptateur français Jean Sigrid a dépensé des trésors d'imagination pour essayer de découvrir un style « prolétarien », populaire, campagnard, dru, vert, grossier parfois, qui puisse faire illusion. Mais l'entreprise était impossible: le langage de ces ouvriers supposés flamands ne paraît pas naturel.⁹⁹⁵

Deze recensent gaat zelfs verder en stelt zich de vraag of het stuk überhaupt vertaalbaar is en 'exportable hors des régions néerlandaises'. Het daaropvolgende succes van *Vendredi* lijkt alvast te suggereren van wel, maar de recensent in kwestie is er stevast van overtuigd dat '[e]n devenant *Vendredi* [...] la pièce a manifestement perdu beaucoup des qualités qu'on lui accordait [en néerlandais]'. Naast de taal maakt de recensent verder nog duidelijk dat hij vooral het behouden van de oorspronkelijke setting – Marke nabij Kortrijk – een groot probleem vindt dat bijdraagt tot de totale 'échec' van het stuk.

Verder werden vooral in de Vlaamse pers de tekorten van de vertaling in het 'zondagse Frans' dat misplaatst klonk in de mond van de volkse personages bijna systematisch onderstreept.⁹⁹⁶ Terwijl er in meerdere Franstalig-Belgische recensies werd gefocust op een bereidwillig afwijken van de talige norm (zie supra o.m. 'pas trop

⁹⁹⁴ Zie o.m. ook de Vlaamse recensie L.P. [Persyn, Leo]. 'Een niet overtuigende *Vendredi* van Hugo Claus'. *Het Volk*, [januari 1971]: 'Zoals Jean Sigrid ons in een persoonlijk gesprek en desgevraagd meedeelde, blijft het "traduttore traditore" steeds waar. Vooral in een realistisch werk als *Vrijdag*, dat daarenboven geschreven is in een verbijsterende, rauwe taal.'

⁹⁹⁵ Paris, André. 'Du réalisme flamand qui ne convainc guère'. *Le Soir*, s.d. [1971]. Dit is een van de weinige eerder negatieve Franstalige recensies. Er was nog een korte bespreking waarvan de titel niet volmondig lovend klinkt, maar waarvan de inhoud niettemin eerder positief was: Lh. '*Vendredi* de Hugo Claus au National: une glorieuse demi-réussite!'. [tijdschrift onbekend], 23-24 januari 1971.

⁹⁹⁶ Zie onder meer Knop, Staf. '*Vrijdag* op zijn zondags'. *Het Laatste Nieuws*, 23-24 januari 1971; L.P. [Persyn, Leo]. *op. cit.*; V.R. '*Vendredi* een onecht kind van *Vrijdag*'. *De Nieuwe*, 29 januari 1971.

francisé', 'des belgicisms délibérés', 'une pointe d'accent régional')⁹⁹⁷, bleven voor meerdere Vlaamse recensenten de associaties met een volgens hen te gecultiveerd, te 'zondags' Frans 'dat niet grof genoeg klink'⁹⁹⁸ steevast overeind. Net als in de negatieve Franstalige recensie uit *Le Soir* vinden deze Vlaamse recensenten overigens dat het behoud van de West-Vlaamse setting eveneens bijdraagt aan de ongeloofwaardigheid,⁹⁹⁹ evenals de te elitaire acteursprestatie van Viviane Chantel als het personage Jeanne – ze is een actrice met te veel 'standing'.¹⁰⁰⁰ Meer nog, in contrast met wat de lovende Franstalige recensies als een goede vertaalstrategie bestempelden – namelijk het afzwakken van het dialectale ten voordele van een spreektaalige variant doorspekt met 'les mots de tous les jours' en de occasionele Belgische varianten – wordt diezelfde strategie in de Vlaamse recensie uit *De Nieuwe* als een volledig gemiste kans gezien; de vertaler-bewerker had de setting en het dialect volgens deze criticus moeten transponeren naar een Waals arbeidersmilieu.¹⁰⁰¹

Deze recensent van *De Nieuwe* is bovendien het uitgebreidst in zijn kritiek op de vertaling. Ook al laten de performance en regie volgens hem eveneens te wensen over, de grote fout ligt naar zijn mening bij de vertaling die er 'gewoon naast [is]': 'ook zeer goede acteurs zouden met dergelijke vertaling niet geslaagd zijn'. De taal en de setting werden slecht overgebracht, luidt het, maar ook wordt Claus' stuk volgens hem gereduceerd tot een naturalistisch stuk waarin de gelaagde symboliek door een versimpelende, expliciterende grammatica, zinsbouw en karakterisering in de vertaling verloren gaat en 'waarin doorlopend het wezenlijke herleid wordt tot couleur locale'. Volgens deze recensent was de Franse bewerker zich dus niet bewust van het feit dat Claus' Vlaamse taal en situering verder strekten dan een manier om sappige authenticiteit op te wekken.

Ook Claus zelf zou volgens sommige getuigenissen bij de première van *Vendredi* gezegd hebben dat het geheel onnatuurlijk overkwam – alsof hij katten hoorde blaffen en honden hoorde miauwen.¹⁰⁰² Een recensie beweert zelfs dat Claus na de pauze van de

⁹⁹⁷ Zie respectievelijk J.H. [Hislaire, Jacques]. 'Au Théâtre National: *Vendredi*'. *op. cit.*; Hislaire, Jacques. 'Bruxelles: *Pantagléize* et *Vendredi*'. *op. cit.*; Bertrand, Joseph. '*Vendredi* de Hugo Claus'. *op. cit.*

⁹⁹⁸ L.P. [Persyn, Leo] 'Een niet overtuigende *Vendredi*'. *op. cit.*

⁹⁹⁹ L.P. [Persyn, Leo]. *op. cit.*; V.R. *op. cit.*

¹⁰⁰⁰ Zie L.P. [Persyn, Leo]. *op. cit.*; soortgelijke opmerkingen komen ook voor in de Vlaamse recensies van Knop, Staf. 'Vrijdag op zijn zondags'. *op. cit.*; V.R. *op. cit.* Ook de recensent van *Le Soir* vindt Viviane Chantel slecht gecast, zie Paris, André. 'Du réalisme flamand qui ne convainc guère'. *op. cit.*

¹⁰⁰¹ V.R. *op. cit.*

¹⁰⁰² O.m. in een interview met Wouter Hillaert zegt Jacques De Decker zich deze reactie van Claus naar aanleiding van de première van *Vendredi* te herinneren. Zie Hillaert, Wouter; De Decker; Jacques en Saskia De Ceuninck. 'De gouden jaren van het Franstalige toneel'. *Toneelstof* (s.d.), online publicatie.

Franstalige première niet meer in de schouwburg gezien werd.¹⁰⁰³ Of hij de schuld echter evenzeer in de eerste plaats bij de vertaler en diens vertaling-bewerking legde, is maar de vraag. Claus' eerder aangehaalde brief omtrent de vertaling van *Blauw Blauw* enkele jaren na *Vendredi*,¹⁰⁰⁴ laat met name een erg positieve indruk na wat betreft zijn oordeel over Sigrids capaciteiten als vertaler. Daarin schrijft Claus met name:

Vous me voyez ravi de la suggestion que Jean Sigrid fasse la traduction / adaptation de ma pièce, ce qui prouve que vous avez le souci de faire le meilleur travail possible. [...] Voulez-vous transmettre à Jean Sigrid ma joie de le voir collaborer de nouveau avec moi ?

Zoals wel vaker blijken de publiekelijke uitspraken die de auteur uitte of die hem al dan niet via een omweg in de mond werden gelegd ook hier weer niet helemaal te stroken met de heel verschillende houding die hij achter de schermen en in persoonlijke uitwisselingen met zijn vertalers en bemiddelaars aannam.

Dat Marnix Vincent (1936-2016) vele jaren later een hervertaling van het stuk *Vrijdag* zou maken – die in 1993 in het derde deel van de *Théâtre Complet*-reeks verscheen – kan al bij al toch als een teken van onvrede met de vroegere vertaling worden gezien. Volgens Alain van Crugten zou Vincent deze hervertaling met name hebben gemaakt met goedkeuring van de auteur die dus moet hebben gevonden dat een nieuwe vertaling geen overbodige luxe was.¹⁰⁰⁵ Zoals we in vorig hoofdstuk echter illustreerden, is het te simpel om het fenomeen hervertaling louter als een verbetering van een vroegere vertaling te zien en kunnen er ook andere dan enkel tekstuele factoren in het spel zijn geweest die aan de basis lagen van Vincents hervertaling. Zo verschenen er na *Le Chagrin des Belges* (1985) wel meer hervertalingen en kan het ook als een manier worden gezien waarop Vincent als latere Clausvertaler zich Claus' oeuvre eigen maakte. Zoals in het inleidend hoofdstuk werd aangehaald, begon Vincents carrière als Clausvertaler met name pas na *Le Chagrin des Belges*. In dat laatste geval is zijn hervertaling niet alleen een vertaal oefening en –uitdaging, maar ook een manier om zijn eigen naam als (nieuwe) Clausvertaler duidelijker op de kaart te zetten. Onder meer bij Christophe Sermets opvoeringen van *Vendredi* in 2005-2006 werd gebruik gemaakt van Vincents *Vrijdag*-vertaling.¹⁰⁰⁶ Maar ook eerder al, bij de opvoeringen van het Théâtre de la Brèche in

http://toneelstof.be/w/Jacques_De_Decker_over_de_jaren_70. (Laatst geraadpleegd op 28 juni 2019); zie ook Vanasten, Stéphanie. 'Quand le théâtre (n')affiche (pas) complet'. *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁰³ Knop, Staf. 'Vrijdag op zijn zondags'. *op. cit.*

¹⁰⁰⁴ Brief van Claus (vermoedelijk aan Jacques Huisman) van 2 februari 1974. Archives et Musée de la littérature, MLT 00941/0101.

¹⁰⁰⁵ Interview met Alain van Crugten, afgenomen door Elies Smeyers op 8 mei 2017.

¹⁰⁰⁶ Zo wordt onder meer uitdrukkelijk vermeld in deze recensie: Tirard, Philip. 'Radioscopie d'un inceste'. *La Libre Belgique*, 14 november 2005.

1991, werd Vincents vertaling al gebruikt,¹⁰⁰⁷ wat impliceert dat de hervertaling waarschijnlijk – net als de eerdere vertaling van Sigrid – in de eerste plaats met het zicht op een opvoering werd gemaakt, om pas later als tekst te worden gepubliceerd.¹⁰⁰⁸

***Vrijdag* vertaald en hervertaald : ‘chaque texte [littéraire] est à la fois traduisible et impossible à traduire’¹⁰⁰⁹**

Hoe Sigrid concreet aan de slag ging met Claus’ gecompliceerd stuk beschreef hij zelf in een kort artikel dat hij na het voltooiën van de vertaling schreef, en dat voor de eigenlijke opvoeringen verscheen, in combinatie met een overzicht van Claus’ werk dat de ons intussen welbekende Jacques De Decker had samengesteld.¹⁰¹⁰ Sigrid laat geen twijfel bestaan over de moeilijkheid van deze vertaalopdracht, die hij meteen onderstreept in de titel van zijn artikel: ‘Intraduisible comme le chant du hanneton’. Door de nadruk te leggen op het onvertaalbare karakter van een tekst die hij zonet weliswaar vertaalde, onderstreept hij enerzijds zijn kunnen als vertaler en dekt hij zich anderzijds ook in tegen eventuele kritieken; hij weet dat hij Claus’ origineel niet kan evenaren, maar ondernam wel de nobele poging om de tekst zo goed mogelijk met de Franstalige lezer te delen. Ook het feit dat er zoveel jaren later een hervertaling van de tekst het licht zag, illustreert zowel de praktische vertaalbaarheid van de tekst, als de onmogelijkheid om een definitieve, alomvattende vertaling te bekomen.

Sigrid toont in zijn artikel dat hij – in tegenstelling tot wat onder meer de recensent van *De Nieuwe* scheen te suggereren – zeer goed op de hoogte is van verschillende facetten die van Claus’ *Vrijdag* zo’n gelaagd en complex stuk maken. De taal is niet zomaar getranscribeerd dialect dat een pittoresk effect moet oproepen, het is, zo schrijft hij, een door Claus uitgevonden mengtaal ‘un néerlandais avec des intonations flamandes’. Claus’ stuk mag dus niet ‘pittoresque ou pire: « folklorique »’ worden in de Franse vertaling, want zijn personages zijn natuurlijk, echt, en wat ze zeggen is volgens Sigrid ‘« vraiment vrai »’. Sigrid toont zich er met andere woorden van bewust dat de specificiteit van de taal en de setting niet dienen om gewoon een sappige Vlaamse

¹⁰⁰⁷ Dit kon worden afgeleid uit een vergelijking met de audiofragmenten van de uitzending van *Vendredi* door het Théâtre de la Brèche op France 3 Alsace, op 15 juni 1992. Inathèque, SXC06011800.

¹⁰⁰⁸ Alain van Crugten bevestigt dat Vincents vertaling niet specifiek voor zijn reeks van Claus’ verzameld theaterwerk werd gemaakt, maar dat de tekst voordien reeds bestond. Interview met Alain van Crugten, afgenomen door Elies Smeyers op 8 mei 2017. Of er een concrete opdrachtgever was of dat Vincent daarentegen de vertaling aanvankelijk op eigen initiatief maakte, kon niet worden achterhaald.

¹⁰⁰⁹ Van Crugten, Alain. ‘Le chagrin des francophones’. *op. cit.*, p. 5.

¹⁰¹⁰ Sigrid, Jean. ‘Intraduisible comme le chant du hanneton’. *op. cit.* & De Decker, Jacques. ‘Dossier Hugo Claus. Épopée parodique et tragédie réaliste’. *op. cit.*

couleur locale te creëren en de personages tot stereotypen van de Vlaamse folklore te reduceren, maar net om hen in al hun complexiteit, eigenheid en toch ook menselijke herkenbaarheid te tonen – wat zich niet liet vatten in standaardtaal of klassieke toneeltaal, maar in een volkse, simpele en tegelijk poëtische taal. En dat is wat Sigrid in de mate van het mogelijke heeft proberen te evenaren, zo zegt hij zelf:

J'ai cherché le mot qui tient dans la bouche, une sorte de « quotidien » réchauffé par la tendresse, sous-tendu par le sens de la grande poésie, toujours présente chez Claus, poète.

Opnieuw is het opvallend hoe Claus, zelfs als toneelauteur, weer wordt beschreven als 'Claus poète' en om zijn poëtische taal wordt geloofd. Het is mogelijk dat Claus zelf daarvoor iets tussen zat aangezien de programmabrochure van het Théâtre National een vertaling bevatte van een stukje uit het interview met Theun Lammertse, afkomstig uit de brochure van de eerste Nederlandstalige opvoeringen, waarin Claus zijn stuk zelf als een gedicht beschrijft: 'Je considère plutôt ma pièce – si drôle que cela puisse paraître, et je le dis avec une certaine gêne – je la considère plutôt comme un poème'. Heel concreet is Sigrids beschrijving van zijn vertaalstrategie om met Claus' poëtisch-volkse taal om te gaan niet, maar het door de vertaler geschreven artikeltje geeft toch enig inzicht in het eigenlijke vertaalproces en de manier waarop Sigrid in de praktijk omging met Claus' taal:

Devant *Vrijdag* j'étais profondément partagé. Fallait-il passer d'un dialecte flamand à un dialecte wallon ou bruxellois ? Fallait-il fabriquer un langage bâtard ? Hugo Claus, que j'ai rencontré au début de ce travail, penchait pour cette solution.

Het is niet verbazingwekkend dat Claus zijn vertaler eerder aanraade om voor een soort 'bastardtaal' te gaan, aangezien hij ook zelf beweerde eerst een volledig in dialect gecomponeerde versie van *Vrijdag* te hebben geschreven, om die vervolgens te herschrijven in een soort algemeen begrijpelijke kunsttaal, een artificiële (bastard)taal die zich ergens tussen Vlaams dialect en Nederlands bevindt.¹⁰¹¹ Maar Sigrid laat in zijn artikel merken dat het bekomen van een soortgelijke 'bastardtaal' als degene die Claus in zijn originele werk gebruikte, makkelijker gezegd was dan gedaan. Uiteindelijk leek

¹⁰¹¹ Uit het programmaboekje van de voorstelling van *Vrijdag* door de Nederlandse Comedie citeert Jaak Van Schoor Claus als volgt: 'Ik heb het stuk in de eerste versie helemaal in dialect geschreven [...] En daarna heb ik die notities in dialect omgewerkt tot Nederlands, Nederlands met Vlaamse zinsbouw, Vlaamse beklemtoningen, af en toe een Vlaams woord; maar het is wel Nederlands... Slechts een paar keer ben ik koppig blijven vasthouden aan een Vlaams woord, b.v. "hertefretter", iemand die zijn hart opvreet. Dat vind ik zinniger uitgedrukt dan b.v. in het woord "binnenvetter"... Natuurlijk is die taal artificieel, geen echt Vlaams en geen hoog-Nederlands, het is een bastardtaal, want niemand spreekt die, maar niemand spreekt ooit de toneeltaal. Toneel is toch geen imitatie?' Van Schoor, Jaak. *Hugo Claus. Vrijdag*. op. cit. p. 8.

hem de enige oplossing het gebruik van een simpele, natuurlijke, alledaagse spreektaal met volkse aspecten:

[...] il fallait parler le langage le plus simple, le plus naturel, en y insérant, au passage, tout ce que l'amour de la terre et des hommes peut glaner dans le français « vivant ».

In tegenstelling tot de Franstalige recensent die onproblematisch opmerkte dat Sigrid alle kracht van Claus' taal in het Frans had herschapen ('restituer en français toute la vigueur de la langue de Claus', supra), lijkt Sigrid zelf dus bescheidener en realistischer in zijn oordeel over zijn eigen vertaalwerk – wat eerder aansluit bij de andere positieve Franstalige recensies (zie supra) die erop wezen dat de Franse vertaling niet volledig Claus' taal kon evenaren, maar dat Sigrid voor de meest respectvolle en gepaste keuze was gegaan. Door de sterke verbondenheid tussen thema en taal zou het misplaatst zijn om het Vlaamse dialecttimbre door dialectelementen van een bepaalde Franse regionale variant te vervangen. Zo oordeelde onder meer de criticus Jean Leirens in *La Cité*:

Jean Sigrid avait la tâche extrêmement délicate de traduire un texte difficile à transposer dans la langue française. Il a pris le parti fort sage de refuser l'aventure de la re-crédation pour jouer la carte de la sobriété et de la rigueur.¹⁰¹²

Op het eerste gezicht komt een dergelijk oordeel misschien eigenaardig over; waarom het Vlaamse dialect niet vertalen met een Franse dialectvariant? In de vertaalpraktijk is een dergelijke keuze echter eerder regel dan uitzondering, zo geeft onder meer Cees Koster aan, die het heeft over '[e]en paradoxale vertaalnorm: dialect moet niet met dialect worden vertaald'.¹⁰¹³ Ook vertaalonderzoeker Clifford Landers bemerkt in deze context:

When extended passages in dialect are the case, the best we can hope for is a kind of generalized adaptation to spoken discourse. [...] Dialect is always tied, geographically and culturally, to a milieu that does not exist in the target-language setting. Substitution of an 'equivalent' dialect is foredoomed to failure. The best advice about trying to translate dialect: don't.¹⁰¹⁴

¹⁰¹² J.L. [Jean Leirens]. 'Réalisme tragique'. *op. cit.*

¹⁰¹³ Koster, Cees. Treinen spotten. ' "Kut. Fuck. Klote. Shit": Het Engels in het Nederlands'. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 4.1 (1997): p. 40-46. Zie ook o.m. Berman, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil, 1999. p. 64. Berman oordeelt op een nogal normatieve wijze dat de transpositie van een brontaaldialect naar een doeltaaldialect uit den boze is: 'Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original'.

¹⁰¹⁴ Landers, Clifford. *Literary translation: a practical guide*. Bristol: Multilingual Matters, 2001: p. 117.

Zoals aangehaald in de methodologie kan dialectgebruik ook als een uiting van heteroglossia gelden die de personages een eigen stemklank geeft en mogelijk zelfs ideologische implicaties heeft. Daarom impliceert het vertalen van (literair) dialect meer dan louter een verschuiving van de socio-culturele context en gaat het vaak verder dan een stilistische ingreep, maar kan het aan de polyfonie van de tekst zelf raken. Cecilia Alvstad wijst er in haar bespreking van ‘voices in translation’ dan ook op dat ‘[d]ialectal traits are [...] often standardized in translation, which may be a problem if that nullifies the literary function of the dialects in that particular text’. Ze voegt hier echter aan toe: ‘There are many solutions to this problem, such as opting for a sociolect instead [...]’.¹⁰¹⁵ Als ‘oplossing’ of als (gedeeltelijke) ‘compensatie’ zullen we inderdaad zien dat de vertalers (Sigrid en Vincent) van Claus’ *Vendredi* doorgaans niet voor een regio-gebonden dialect maar voor een volks sociolect zullen kiezen. Ze gaan dus niet gewoon ‘standaardiserend’ vertalen en op die manier in de vertaling het volkse karakter van de personagestemmen niet te sterk doen afnemen. Zoals eerder opgemerkt werd door het gebruik van een enigszins normafwijkende taal – of dat nu een regiolect of een sociolect is – die niet helemaal strookt met ‘le bon français’¹⁰¹⁶ of het ‘algemeen beschaafd’ van het centrum zowel in origineel als vertaling een taal gehanteerd die als kenmerkend voor de ‘periferie’ kon doorgaan. Zoals we zullen zien, hebben de gebruikte vertaalstrategieën in *Vendredi* echter ook op andere vlakken dan die van dialectgebruik gevolgen voor de manier waarop de personages ‘spreken’. Vooral op het gebied van de karakterisering van de personages zullen soms op het eerste gezicht weinig ingrijpende vertaalkeuzes toch een vervormend effect hebben, wat – net zoals we ook bij *La Fiancée du matin* zagen – tot op zekere hoogte zelfs de geloofwaardigheid van de actie kan aantasten.

Als we er nu de tekst van het vertaalde stuk bij nemen,¹⁰¹⁷ kunnen we inderdaad vaststellen dat er geen Frans dialect werd gebruikt. De taal is spreektaal, volks en van

¹⁰¹⁵ Alvstad, Cecilia. ‘Voices in Translation’. *op. cit.*, (online geraadpleegd).

¹⁰¹⁶ Denk aan de (positieve) oordelen in recensies die het hadden over ‘une certaine grossièreté de langage’, ‘des belgicismes délibérés’, ‘les mots de tous les jours’ en ‘une pointe d’accent régional’ in respectievelijk J.H. [Hislaire, Jacques]. ‘Au Théâtre National: *Vendredi*’. *op. cit.*; Hislaire, Jacques. ‘Bruxelles: *Pantaglieze et Vendredi*’. *op. cit.*; Cordier, Jean-Pierre. ‘Au Théâtre National’. *op. cit.*; Bertrand, Joseph. *op. cit.*

¹⁰¹⁷ We baseren ons op de tekst van de boekuitgave Claus, Hugo. *Vendredi, jour de liberté*. (vert. Sigrid, Jean). Brussel: Éditions Complexe, 1975. Deze uitgave bespreken we verderop gedetailleerder. De tekst van de opvoering moet sterk overeengekomen zijn met deze boekuitgave, aangezien de laatste versie in typoscript-vorm – die vermoedelijk als speeltekst voor de opvoering werd gebruikt –, en de boekuitgave daar op enkele kleine uitzonderingen na geheel mee overeenstemt. De boekuitgave wordt bovendien gekenmerkt door meerdere ingrepen die in de eerste plaats aan de opvoeringsgerichtheid van de tekst lijken te wijten. De drie typoscriptversies van Sigrids tekst bevinden zich van vroegste tot definitieve versie in de Archives et Musée de la littérature, onder respectievelijk de documentnummers MLT 00949/0002/001, MLT 00949/0002/002 en MLT 00949/0002/003. De eerste twee typoscriptversies zijn onvolledig.

een eerder laag register, maar grotendeels zonder een specifieke regionale toets. Wanneer Jeanne in Claus' oorspronkelijk stuk zegt dat ze haar dorpsgenoot Gerard had bedreigd zijn haar uit te trekken als zou blijken dat hij gelogen had over Georges' vervroegde thuiskomst, klinkt dat bij Claus als volgt:

JEANNE: [...] 'k Zeg: Ventje, als 't een grap is, trek ik al Uw haar uit Uwe kop. 'k Ben toch kletse, zegt hij. (V, p. 45).¹⁰¹⁸

Zowel het volkse als het (West-)Vlaamse zijn duidelijk aanwezig in Jeannes taal, met haar gebruik van het Vlaamse 'U' in familiair taalgebruik, en het eerder West-Vlaamse aandoende 'kletse'. Bij Sigrid blijft het spreektaalig, maar is het meer regionale aspect afwezig:

JEANNE: Je lui dis : « Mon garçon! si jamais c'est une blague, je t'arrache les cheveux jusqu'au dernier! » « Je suis chauve comme une bille », qu'il me fait. (V_f, p. 13)

'Chauve comme une bille' is een informele Franse uitdrukking die vertaald kan worden als 'zo kaal als een biljartbal/knikker'. 'Qu'il me fait' is op zich zelfs spreektaaliger dan het neutrale 'zegt hij'. Maar de uitroep 'mon garçon!' komt aan de andere kant wat gekunsteld over. In zijn latere hervertaling opteert Marnix Vincent als vertaling voor 'kletse' voor een eerder neutrale vertaling, die syntactisch en op woordniveau echter dicht aansluit bij het origineel aangezien daar in tegenstelling tot in Sigrids vertaling ook geen vaste uitdrukking wordt gebruikt. De rest van de zin wordt bij Vincent gekenmerkt door een vlotte spreektaaligheid, waarbij 'mon petit vieux' ook zorgt voor een familiale toets die natuurlijker aandoet dan het 'mon garçon!' van Sigrid:

JEANNE: Moi, je dis: « Mon petit vieux, si c'est une blague, je t'arrache les cheveux jusqu'au dernier. » « Je suis quand même chauve », qu'il me dit. (V_f, p. 89)

Jeanne klinkt hier in beide Franse vertalingen met andere woorden nog steeds als een volkswrouw die op een informele manier tegen haar man spreekt, ook al valt aan haar taal niet meer zo duidelijk af te leiden waar ze precies vandaan komt.

Zowel bij Vincent als bij Sigrid wordt regelmatig gebruik maakt van informele, volkse wendingen. Wanneer Georges in de originele tekst, naar de gevangenis verwijzend, zegt: 'Ze kunnen U arrangeren daar' (V, p. 46), wordt dat door Vincent bijvoorbeeld vertaald

¹⁰¹⁸ Naar de uitgave van de *Vendredi*-vertaling van Sigrid zullen we in wat volgt verwijzen als V_f (Claus, Hugo. *Vendredi, jour de liberté. op. cit.*), naar de hervertaling van Marnix Vincent als V_f² (Claus, Hugo. 'Vendredi'. (vert. Vincent, Marnix). In: Van Crugten, Alain (red.). *Théâtre Complet*. Vol. 3. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1993. p. 83-147) en naar Claus' origineel als V (Claus, Hugo. *Toneel II*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989. p. 39-114). Wanneer er naar vroegere typescriptversies van Sigrids vertaling wordt verwijzen, gebeurt dat expliciet.

als 'Ils savent vous en faire baver, là-bas' (V_f, p. 90), met het familiale 'en faire baver'. Ook Sigrids vertaling – 'Ce qu'ils peuvent t'en faire voir, là-bas!' (V_f, p. 15) – is allesbehalve formeel. Wat betreft de taal blijken beide vertalers dus voor de veilige oplossing te hebben gekozen om het dialectische van Claus' taal te compenseren met spreektaaligheid en aspecten van een volks sociolect door informele, familiere maar niet-dialectische taal te gebruiken.

Dat er in bepaalde recensies over Sigrids vertaling toch van een regionaal accent gewag wordt gemaakt, heeft onder meer te maken met de acteerprestaties van de vertolkers die volgens sommige recensenten in meer of mindere mate een regionaal accent gebruikten. Maar ook de Franse vertaling zelf simuleert soms toch een 'Vlaams' en dus regionaal accent, bijvoorbeeld wanneer het personage Erik zich boos maakt over de vernielde televisie en Sigrid in zijn vertaling hetzelfde tussenwerpsel gebruikt als in de originele versie: namelijk het in het Vlaams gebruikte gallicisme 'nondedju' (V, p. 70; V_f, p. 51). Door de schrijfwijze doet deze verbasterde vorm van het Franse 'nom de Dieu' die in Vlaams (en Brussels) dialect voorkomt dus zowel Vlaams als spreektaalig aan – en is die misschien ook met een Vlaams accent door de Franstalige acteurs uitgesproken. Iets dichter aansluitend bij de Franse spelling 'nom de Dieu', maakt ook Vincent in zijn vertaling gebruik van een meer spreektaalige woordvorm, die een Vlaamse uitspraak suggereert: 'Nom de dju' (V_f, p. 110). Een kenmerk van Vlaams accent dat bij Vincent wordt bewaard maar niet bij Sigrid, is ook het diminutief '-ke', meer bepaald bij de voornaam Jefke (o.m. V_f, p. 106; V, p. 66).

Ook de belgicismen waarnaar in de kritiek werd verwezen, vallen hier en daar te ontwaren in Sigrids vertaling, ook al zijn ze uiteindelijk eerder schaars in de eindversie van Sigrids stuk, die op tekstueel vlak voornamelijk getypeerd wordt door een volkse taal en niet door een groot aantal uitgesproken (supra-)regionale Belgische kenmerken. Wanneer Georges zich boos maakt over hoe zijn tuin werd verwaarloosd gedurende zijn gevangenschap en Jeanne antwoordt dat ze te moe is om zich daar ook nog mee bezig te houden wanneer ze 's avonds thuiskomt van haar werk in de Filatexfabriek, roept Georges woedend uit:

GEORGES: Maar toch, Jeanne! Zo die hof naar de kloten laten gaan. (V, p. 47).

Sigrid gebruikt in zijn vertaling naast het informele 'bousillé' ook het belgicisme '[être] à moule'¹⁰¹⁹:

GEORGES : Un si beau jardin, Jeanne ! ... bousillé! à moule ! (V_f, p. 17)

¹⁰¹⁹ Zie Francard, Michel et al. *op. cit.*, p. 246.

Daarnaast gebruikt Sigrid in zijn bewerking ook de eerder Belgische variant 'tante Nonnette'¹⁰²⁰ (V_f, p. 72) als vertaling voor 'tante Non' (V, p. 88) en eveneens de niet-Hexagonale variant 'tév  ' die in België, Zwitserland en Canada naast en dus vaak in plaats van het Standaardfranse 't   ' wordt gebruikt.¹⁰²¹ De boekuitgave van Sigrids bewerking is echter niet steeds consequent in het gebruik van 't   ' en op meerdere plaatsen staat er waarschijnlijk per ongeluk of in elk geval zonder een goede tekstuele reden toch 't   ' in de spreektekst van de personages. In de laatste typoscriptversie van Sigrids bewerking¹⁰²², die als basis voor de eerste opvoeringen werd gebruikt, staat er daarentegen wel consequent 't   ' – wat de vraag doet rijzen of de uitgegeven tekstversie misschien aan een (onzorgvuldige) normaliserende redactie zou zijn onderworpen die het aantal belgicismen mogelijk verder wilde reduceren.¹⁰²³

Vincent daarentegen gebruikt consequent 'T.V.' in de personagetekst, maar hanteert verder geen belgicismen. Tante Nonneke wordt bij hem bijvoorbeeld gewoon 'tante Nonne' (V_f, p. 125). Dat Vincent geen belgicismen gebruikt, is misschien enigszins eigenaardig aangezien hij *Vrijdag* omstreeks begin jaren negentig vertaalde, en dus na het succes van *Le Chagrin des Belges* – een werk dat Claus' apart taalgebruik voor eens en altijd in het Franse taalgebied op de kaart zette door in de vertaling gebruik te maken van onder meer typisch Belgische varianten (maar ook onder meer neologismen en archaïsmen).¹⁰²⁴ Ook een hervertaling van *Vrijdag* – Claus' eerste toneelstuk waarin hij zijn taalexperiment op de spits dreef – had zich daarin kunnen inschrijven. Ook deze vraag stelt zich mogelijk zelfs; waarom heeft de veelgeprezen *Chagrin*-vertaler Van Crugten – die bovendien ook *directeur de collection* was van de reeks waarin Vincents vertaling verscheen – deze tekst zelf niet onder handen genomen? Dat Vincents bewerking volgens onze gegevens het eerst werd gebruikt bij opvoeringen van het Franse Théâtre de la Brèche, kan de vertaler ertoe aangezet hebben om geen belgicismen te gebruiken met zicht op de directe verstaanbaarheid voor een Frans publiek. Maar ook als we de Franstalig-Belgische pers erop nagaan naar aanleiding van de opvoeringen van *Vendredi* in Vincents vertaling in het Théâtre le Public en Théâtre de l'Ancre in 2005, wordt op deze afwezigheid van Belgisch aandoende taalelementen geenszins negatief gereageerd. Meer nog, er wordt in tegenstelling tot de recensies van Sigrids veel vroegere vertaling (bijna) geen aandacht besteed aan het regionale karakter van het stuk. Als er al naar de Vlaamse context waarin het stuk zich afspeelt wordt

¹⁰²⁰ *Ibid.* p. 254.

¹⁰²¹ *Ibid.* p. 371.

¹⁰²² Archives et Musée de la littérature, MLT 00949/0002/003.

¹⁰²³ Onder meer op p. 49, 55, 61 en 74 van de boekversie van Sigrids tekst wordt het woord 't   ' in plaats van 't   ' gebruikt in de personagetekst.

¹⁰²⁴ Zie o.m. Feys, Katrien. *op. cit.*

verwezen, wordt die vooral als een doelbewust ingezet bedrukkend sfeerelement ervaren:

on sent un côté éternel, voire universel dans l'étroitesse d'esprit, la mesquinerie et le pseudo confort des petits ménages du fin fond de la Flandre.¹⁰²⁵

Op de regionale aspecten van de taal – of de afwezigheid daarvan in Vincents vertaling – wordt geenszins gewezen. De taal van Vincents bewerking wordt positief beoordeeld als ‘hyperréaliste’¹⁰²⁶, ‘teintée d’humour’¹⁰²⁷ of ‘rugueuse’¹⁰²⁸ en er spreekt uit de recensies een besef van Claus’ taalvirtuositeit, maar er wordt niettemin niet langer gezinspeeld op het meer door dialect getinte taalgebruik van Claus’ originele tekst. Dat er geen regionale toets in Vincents taal zit, wordt in de kritische receptie in 2005 dus gewoon niet opgemerkt, noch als een mogelijk mankement, noch als een bewuste vertaalkeuze. Opvallend is dat de min of meer expliciete wisselwerking met het originele stuk – die bij de vroegste Franstalig-Belgische *Vendredi*-recensies sterk aanwezig was, en zich ook uitte in een aantal Vlaamse recensies – in de vroege jaren negentig afwezig is. Claus als auteur is welbekend en behoeft (haast) geen inleiding in de latere Franstalig-Belgische recensies naar aanleiding van Vincents vertaling,¹⁰²⁹ maar de referenties aan zijn oorspronkelijke oeuvre of de ontvangst ervan in de oorspronkelijke broncontext zijn afwezig – en dus ook de eerdere vergelijkende reflex van de Franstalig-Belgische recensenten uit vroegere periodes. Mogelijk is dit het geval aangezien de vroegste Franstalig-Belgische opvoeringen waarvoor Sigrid zijn vertaling maakte relatief kort na de eerste Nederlandstalige opvoeringen van het stuk plaatsvonden en er daarom een sterkere neiging bestond om beide premières (en hun ontvangst) op elkaar te betrekken, maar het heeft ongetwijfeld ook te maken met de geëvolueerde dynamieken tussen beide taalgemeenschappen, die met de jaren sterk zijn afgenomen. Ook de mogelijke taal-ideologische en identitaire implicaties die het enigszins

¹⁰²⁵ TG. ‘La rédemption des péchés selon Hugo Claus. *Vendredi, jour de liberté*’. [tijdschrift onbekend], 30 november 2005.

¹⁰²⁶ Makereel, Catherine. ‘*Vendredi, jour de liberté* au Public. Hugo Claus, un génie dans la famille’. *Le Soir*, 5 en 6 november 2005.

¹⁰²⁷ *Ibid.*

¹⁰²⁸ Tirard, Philip. ‘Radioscopie d’un inceste’. *op. cit.*

¹⁰²⁹ Hij wordt bijvoorbeeld ingeleid als: ‘Hugo Claus, la plus importante figure des lettres flamandes de la deuxième moitié du XXe siècle’ (Tirard, Philip. *op. cit.*) of er wordt over hem gezegd: ‘[...] le talent de l’éternel prétendant au Nobel de la littérature n’est plus à démontrer’ (TG. *op. cit.*). Maar ook al in 1971 wordt Claus bijvoorbeeld in de programmabrochure van *Vendredi* omschreven als volgt: ‘[a]vec Simenon, Hugo Claus est l’auteur belge le plus lu et le plus joué dans le monde’. Waarbij ook naar de Japanse en Amerikaanse uitgaven van zijn *Metsiers* wordt verwezen. Van de reprint van de Engelse vertaling van *De Metsiers* die zoals we eerder opmerkten onder de titel *Sister of Earth* verscheen in 1966, wordt zelfs een foto van de flap afgebeeld in de Franstalige brochure van het Théâtre National.

normafwijkende taalgebruik in Sigrids vertaling teweeg kon brengen, lijken in de receptie van de hervertaling in de jaren tweeduizend niet langer pertinent.

Sigrids bewerking ontstond daarentegen bijna gelijktijdig met de oorspronkelijke opvoeringen, in een context waarin bovendien voor het eerst zoveel aandacht uitging naar Claus' eigenzinnige toneeltaalexperiment. Daarnaast zag deze eerste Franse *Vendredi*-vertaling het licht binnen het geschetste kader van de nog eerder recente culturele en politieke regionalisatie van het land, wat vanuit Franstalige hoek soms net een reactie opriep van streven naar een inclusieve, pan-Belgische theaterpraktijk of literatuur en een intra-Belgische dynamiek. In de jaren negentig blijkt die culturele opsplitsing waartegen sommige culturele kringen zich in de periode van de eerste *Vendredi*-vertaling nog verzetten dus een feit; de interactie blijkt afgaande op de recensies sterk gereduceerd. Anders dan bij de recensies van Sigrids *Vendredi* wordt ook de link met een vroegere traditie van Franstalig-Vlaamse schrijvers niet meer aangehaald in de *Vendredi*-recensies uit de jaren tweeduizend – wat waarschijnlijk zowel te maken heeft met de grotere historische afstand ten opzichte van die vroegere schrijvers, als met Claus' sterkere gevestigde status die geen vergelijkende introductie meer behoefde en met de manier waarop in de jaren tweeduizend de Nederlandstalige en Franstalige literaturen binnen België nog sterker van elkaar gescheiden bleken te functioneren. Het blijkt begin jaren tweeduizend niet langer zo vanzelfsprekend, of zelfs gewoon niet langer pertinent om een Vlaamse, Nederlandstalige auteur in te schrijven binnen een Belgische of Franstalig-Vlaamse traditie.

Zoals Sigrid aanhaalt in zijn kleine reflecterende artikeltje over de (on)vertaalbaarheid van Claus' *Vrijdag* maakte hij meerdere versies vooraleer hij bij de definitieve *Vendredi*-vertaling kwam. Drie versies die het vertaalproces duidelijk chronologisch weergeven, zijn inderdaad in zijn archief bewaard en verschillen op redelijk ingrijpende wijze van elkaar, vooral de eerste twee (onvolledige) versies wijken sterk af van de laatste. Met betrekking tot het gebruik van belgicismen valt op dat die in de onvolledig bewaarde en overvloedig geannoteerde eerste en tweede versies nog veel sterker aanwezig waren. In de derde en laatste typoscriptversie daarentegen, evenals in de uitgegeven tekstversie is het aantal supra-regionale Belgische varianten echter sterk afgezwakt.

Wanneer Georges zich druk maakt over Eriks luiheid en onhandigheid, moet hij niettemin concluderen dat Erik wel van wanten weet wanneer het erop aankomt om zijn buurvrouw – en dus Georges' vrouw, Jeanne – te verleiden:

GEORGES : Zijn handen staan averechts.

JEANNE : [*kleine triomfantelijke lach*] Dat denkt gij !

GEORGES : O, voor de smeerlapperij staan ze recht, dat moet ik toegeven, kaarsrecht. (V, p. 51)

In Sigrids tweede typoscriptversie wordt dit:

ROBERT : Il ne sait rien faire de ses dix doigts !

JEANINE: Que tu crois!

ROBERT: Ça, bien sûr ; pour chipoter sa voisine, il a la main !' (typoscript 2, p. 14)¹⁰³⁰

Meteen in het oog springt hier natuurlijk het gebruik van alternatieve personagenamen, alsook de eerder expliciterende vertaling – waarop hierna gedetailleerder zal worden ingegaan. De manier waarop ‘chipoter’ hier wordt gebruikt, wordt in *Le Petit Robert* omschreven als zijnde een familiale, Belgische variant.¹⁰³¹ Dit wordt in de laatste typoscriptversie, alsook in de boekuitgave genormaliseerd tot een vlot spreektaalige, maar regio-neutrale vertaling:

GEORGES: Bien sûr, avec sa voisine, il a sûrement la main! (V_f, p. 23)

Ook de archaïsche en supra-regionale term ‘menterie’ die in Sigrids eerste typoscriptversie voorkomt (p. 16 bis), en die in *Le Petit Robert* als alternatieve, niet-Standaard vorm voor ‘mensonge’ gekoppeld wordt aan de regio’s ‘Ouest, Centre, Champagne, Haut-Jura ; Belgique, Canada, Louisiane, Antilles, Réunion’, wordt in de uiteindelijke boekuitgave en in de laatste typoscriptversie uiteindelijk gewoon ‘mensonge’ (V_f, p. 26).

Een ander opvallend geval waarbij een nochtans voor de hand liggend belgicisme uit Sigrids eerste twee typoscriptversies wordt weggelaten in de latere tekstversies is bij de vertaling van Georges’ beschrijving van zijn weigering om Jeanne te zien wanneer hij in de gevangenis zat, en waarop hij meermaals werd berispt door de onderdirecteur:

GEORGES: De onderdirecteur zei het ook. Vermeersch, Georges, zei ie, zij heeft recht op bezoek, zowel als jij. Koppige steenezel, zei ie. – ‘Ik ben hier onrechtvaardig vastgezet,’ zei ik, ‘wel, zet mij helemaal vast, ik wil niemand zien.’ – ‘Wel trekt Uw plan,’ zei ie. [Stilte]

In de vroegere typoscriptversies werd dit:

ROBERT : Le directeur de la prison, il parlait déjà comme toi! Raquin Robert, tu dois comprendre qu’elle a droit à la visite au même titre que toi ! Raquin, tête de mule ! Prison pour prison, je veux qu’on me fiche la paix. Voilà ce que je lui ai dit. Il m’a répondu : Si c’est comme ça, tire ton plan ! (typoscript 1, p. 11)

‘[I]l parlait déjà comme toi’ is hier een ietwat expliciterende vertaling, aangezien in het origineel ‘[hij] zei het ook’ verwijst naar het feit dat de onderdirecteur van de

¹⁰³⁰ Archives et Musée de la littérature, MLT 00949/0002/002.

¹⁰³¹ Zie ook Francard, Michel et al. *op. cit.*, p. 101-102.

gevangenis het eens was met Jeannes herhaaldelijke verzoeken om haar man in de gevangenis te mogen bezoeken – iets wat Georges echter zelf weigerde. Interessant in het licht van het gebruik van belgicismen is in dit fragment het direct aan het Vlaams ontleende belgicisme ‘tire ton plan’¹⁰³². In de laatste typoscriptversie (p.9) en de boekuitgave wordt dit echter vervangen door het regio-neutrale, maar eveneens familiale ‘fais à ta tête’ (V_f, p. 22).

GEORGES : Le directeur-adjoint me le disait aussi! « Tu dois comprendre Vermeersch, qu'elle a le droit de visite aussi bien que toi ! Tête de mule... » A quoi, j'ai répondu : « Vous m'avez enfermé injustement, eh bien, mettez-moi dedans tout à fait, je ne veux voir personne ! » « Si c'est comme ça, mon garçon, fais à ta tête », a dit le directeur-adjoint.

De reden waarom meerdere belgicismen de eindversie van Sigrids vertaling niet haalden kan misschien toch aan een zekere normdruk hebben gelegen, en aan daarmee verbonden commerciële aspecten in verband met de makkelijkere ‘exportmogelijkheden’ binnen de bredere francofonie van een niet te regionaal gebonden tekst. Bij het vergelijken van de vroegere versies ten opzichte van de latere versie, valt op dat die laatste over het algemeen (regio-)neutraler en ‘braver’ is op gebied van diepgaande tekstuele ingrepen; Sigrids eindversie is nog steeds vaak erg vrij vertaald, met verduidelijkingen, weglatingen en grondige herformuleringen, maar toch zijn deze interventies steeds gereduceerd ten opzichte van de eerste versies. In de eerste twee typoscriptversies is de actie zelfs getransponeerd van West-Vlaanderen naar Wallonië en zijn de personagenamen veranderd (zie *infra*). Ondanks de reductie van belgicismen ten opzichte van de vroegere typoscripten blijft de algemene indruk die de eindversie geeft weliswaar volks en vlot spreektaalig.

Uiteindelijk bleef er dus nog maar een gering aantal belgicismen over in de laatste typoscriptversie van Sigrids vertaling die voor de opvoering werd gebruikt en in de uitgegeven boekuitgave. Niettemin werd het gebruik ervan, zoals we ons uit het voorgaande herinneren, toch opgemerkt in sommige Franstalig-Belgische recensies. Het is natuurlijk altijd mogelijk dat er tijdens de opvoering toch wat meer belgicismen werden gebruikt dan in het typoscript van de speeltekst en in de boekuitgave te vinden waren. Of dat het door sommige recensenten als Belgisch ervaren accent van de acteurs de indruk wekte dat het stuk ergens in een Belgische regio gesitueerd kon worden. Welke mechanismen er ook aan het werk waren, het zorgde er in elk geval voor dat het stuk ook in de Franse vertaling een bepaalde Belgisch-Franse regionale toets kreeg, die echter veel minder specifiek is – want pan-Belgisch of supra-regionaal – dan in het geval

¹⁰³² *Ibid.*, p. 280.

van Claus' sterk regionaal gesitueerde, door het West-Vlaams beïnvloede toneeltaal. Claus gebruikt ook wel supra-regionale taalvarianten die binnen grote delen van Vlaanderen voorkomen (zoals het 'ge-gij-uw'-gebruik of Vlaamse woorden als 'pezeweven' (i.p.v. 'muggenziften'), 'melken' (i.p.v. 'zeuren') (V, p. 50) of 'laweit' (i.p.v. 'lawaai'), 'gevang' (i.p.v. 'gevangenis') en 'refuseren' (i.p.v. 'weigeren') (o.m. V, p. 65) etc.), maar tegelijk maakt hij gebruik van dialectelementen die specifiek West-Vlaams aandoen. Denk bijvoorbeeld aan het erg opvallend 'neen ik' (o.m. V, p. 48, 50), volgens de typisch West-Vlaamse vervoeging van 'ja' en 'nee'.

Net doordat Sigrid uiteindelijk besloot om de West-Vlaamse setting van het stuk te bewaren, was het gebruik van een specifiek Frans dialect dus uit den boze, aangezien dat een andere geografische context dan het West-Vlaamse Marke zou oproepen. Anderzijds lijkt het gebruik van belgicismen, net omdat het daarbij vaak om door het Vlaams beïnvloede taaluitingen gaat (net zoals veel Vlaamse dialectwoorden omgekeerd door het Frans werden beïnvloed – zogenaamde 'gallicismen'), een goede oplossing; als 'intermediaire' varianten, die hun grondslag vinden in een gedeelde culturele, historische, geografische en nationale achtergrond kunnen belgicismen als het ware discrepanties tussen de Vlaamse setting en de Franse doeltaal overbruggen of verzachten. Niettemin vielen meerdere belgicismen met duidelijke parallele vormen in het Vlaams (zoals 'chipoteren' of 'plantrekken') uiteindelijk dus weg in de eindversie van de vertaling.

Naast de hypothese dat er in de opvoering met een Franstalig-Belgische cast mogelijk toch wat extra belgicismen doorsijpelden, kan ook louter het Belgische accent van de acteurs (waarop in enkele recensies wordt gezinspeeld) in combinatie met het behoud van de Vlaamse setting en de Vlaamse realia een 'Vlaamse' of 'Belgische' indruk hebben verleend aan de taal van het stuk, ondanks het eerder geringe aantal duidelijk identificeerbare belgicismen. Meer nog, Sigrids *Vendredi* wekte in de Franstalig-Belgische receptie enkele expliciete associaties op met Franstalig-Vlaamse schrijvers zoals Crommelynck of Ghelderode, wier werk doorgaans diep in een Vlaamse context was geworteld en wier taal doorspekt was met Vlaamse uitdrukkingen, archaïsmen, en regionalismen.¹⁰³³ Ook al was Sigrids taal minder gekenmerkt door uitgesproken regionale kenmerken, het gebruik van volkse spreektaaligheid en af en toe een belgicisme, in combinatie met de Vlaamse setting en het behoud van Vlaamse realia, blijkt – afgaande op de vergelijkingen in de receptie – een gelijkaardige indruk te hebben gewekt als de door regionalismen gekenmerkte taal van een vroegere traditie Franstalige Vlaamse schrijvers. Ook al bevat Sigrids vertaling op puur lexicaal en

¹⁰³³ Zie Vandromme, Pol. *Michel de Ghelderode*. Parijs: Éditions Universitaires, 1963. p. 11 & Beyen, Roland. *Ghelderode*. Parijs: Seghers, 1974 geciteerd in Feys, Katrien. *op. cit.*, p. 86-87.

grammaticaal gebied dus in feite slechts weinig (supra-)regionale, Belgische of aan het Vlaams ontleende aspecten, door de combinatie van een enigszins normafwijkende taal met een oer-Vlaamse setting kan er – mogelijk onder invloed van een vroegere traditie van Franstalige Vlaamse literatuur – in de ontvangst als het ware een projectie zijn ontstaan van een zogenaamd ‘Vlaams karakter’ op Sigrids taal in *Vendredi*.

Wat echter nog veel sterker in het oog springt dan de geleidelijke afname van belgicismen in de chronologie van Sigrids vertaalproces, is dat de twee eerste typoscriptversies zich zoals gezegd niet in het West-Vlaamse Marke afspelen maar in Wallonië. Net zoals er vooraan in *Vrijdag* wordt aangekondigd dat ‘[d]e actie [...] zich af[speelt] in onze tijd te Marke, een gemeente in West-Vlaanderen’ (V, p. 42), staat er op het voorblad van de tweede typoscriptversie ‘[l]’action se déroule de nos jours, à Fournies, dans la région de Fleurus’.¹⁰³⁴ Noch op de eindversie van het typoscript, noch in de boekversie van Sigrids *Vendredi*-vertaling staat een dergelijke specificatie, maar de setting is daar teruggebracht naar het oorspronkelijke Marke.¹⁰³⁵ In wezen gaat het hier om een vertaaldilemma dat sterk verbonden is met de vraag hoe dialect te vertalen. Het is dan ook niet verbazingwekkend dat bijvoorbeeld de uiterst kritische recensent van *De Nieuwe* die al commentaar had geleverd op de gemiste kans om dialect te vervangen door een Waalse variant, natuurlijk ook de setting liever naar een gelijkaardige Waalse context overgebracht had gezien. Dat Sigrid er in zijn bewerking aan vasthield om de personages als Vlaamse arbeiders voor te stellen, maar hen noodgedwongen Frans liet spreken, ondermijnde niet alleen volgens de recensent van *De Nieuwe*, maar ook volgens die van *Het Laatste Nieuws* en *Het Volk* de geloofwaardigheid van het hele stuk door de gewrongen verhouding tussen taal en setting.

Maar net zoals bij dialect vertalen is de transpositie van de setting in de praktijk een erg ingrijpende vertaalkeuze, die in vele gevallen wordt vermeden. Na zijn eerste twee in Wallonië gesitueerde versies kiest Sigrid er dan ook resoluut voor om de Vlaamse context te behouden. In zijn meta-reflexieve artikeltje over zijn *Vendredi*-vertaling waarop we hierboven al ingingen schrijft Sigrid: ‘Jo Dua, qui met en scène *Vrijdag* au Théâtre National, était d’accord sur ce point: il fallait rester à Marke’. De Vlaamse regisseur Dua vond met andere woorden ook dat de setting niet naar Wallonië getransponeerd kon worden. Ook de Vlaamse recensenten waren het – ondanks hun onverdeelde kritiek op de ongepastheid van de Franse taal in de mond van een

¹⁰³⁴ In de twee vroegste typoscripten weet de vertaler duidelijk nog niet precies naar welke regio in Wallonië hij het stuk wil overbrengen. Ook al verwijst hij vooraan naar het imaginaire dorpje “Fournies” dat zich zogezegd in de streek van Fleurus zou situeren, hij heeft het occasioneel ook over de bestaande gemeentes Rixensart, Maransart en Wavre.

¹⁰³⁵ Bij Marnix Vincents vertaling staat er in de *Théâtre Complet*-uitgave wel ook de tijds- en plaatsaanduiding: ‘l’action se déroule dans les années soixante à Marke, en Flandre Occidentale’ (V_f, p. 85).

zogezegde Vlaamse arbeider – niet unaniem met elkaar eens of het transponeren van het stuk de oplossing zou zijn. Ook al is de recensent van *De Nieuwe* overtuigd van wel, die van *Het Volk* zegt: ‘de vertaler moet het toneelwerk toch ook ergens kunnen situeren. Dat kon hij in dit bepaalde geval beslist niet in Herstal, Seraing of La Louvière gaan doen’. Waarom dat niet kon, laat de recensent van *Het Volk* in het midden.

De keuze om de setting uiteindelijk niet te veranderen kan mogelijk zelfs in verband worden gebracht met de openheid en interesse die het Théâtre National ook voordien al had getoond voor werk van Claus dat in een uitgesproken Vlaamse context was ingebed – met name bij de internationale opvoeringen van de Franse versie van Claus’ *Tijl* in de tweede helfs van de jaren zestig. Of het verwerpen van een transpositie naar Wallonië vooral door het Théâtre National en/of de Vlaamse regisseur Dua was ingegeven, of dat Sigrid zelf tijdens zijn vertaalproces tot een dergelijke conclusie was gekomen is echter niet duidelijk. Sigrid zou nadien in elk geval aan zijn uiteindelijke vertaalkeuze vasthouden. Wanneer enkele jaren later, in 1977, het Théâtre de l’Ancre te Charleroi namelijk aanstuurde op een ‘adaptation régionalisée’, zou Sigrid zich daar terughoudend tegenover opstellen.¹⁰³⁶

Het behoud van de (West-)Vlaamse setting gaat natuurlijk gepaard met het behoud van (West-)Vlaamse realia. Onder meer de verwijzingen naar de Honeywell- (V_f, p. 43, 55) en Filatexfabriek (V_f, p. 17, 28, 42, 67), de (Oost-Vlaamse) genever van Filliers (V_f, p. 20), Courtrai (V_f, p. 25, 40, 49) en Marke (V_f, p. 18, 30, 48, 72, 72) worden behouden. Ook bij Vincent zijn al deze referenties bewaard. Niettemin laat Sigrid toch ook bepaalde realia vallen, terwijl Vincent die systematisch behoudt. Zo verwijst Sigrid niet enkel expliciet naar ‘la Filatex’, maar soms ook zonder meer naar ‘la fabrique’ (V_f, p. 17) wanneer er in de bronversie wel gewoon ‘de Filatex’ staat – misschien om te verduidelijken dat ‘de Filatex’ waar Jeanne werkt een fabriek is. De verwijzingen naar de supermarktketen ‘de Sarma’ of de lange beschrijving over de ‘molens van Bellegem’ zijn bij Sigrid zelfs volledig weggelaten en meerdere andere realia zijn vervangen – niet door Franstalig-Belgische varianten, maar door breed bekende, niet streekgebonden referenties of door neutralere omschrijvingen. Wanneer Claus naar de Kortrijkse Broeltorens verwijst wordt dat bij Sigrid (en eveneens bij Vincent) het minder lokale en meer parafraserende ‘au pont du Canal’ (V_f, p. 55; V_f², p. 112). In Vincents hervertaling is dit zowat de enige aanpassing van dat type, want verder bewaart hij alle (onder meer bovenvermelde) realia zeer consequent. In de boekuitgave van Sigrids tekst daarentegen is ook de oorspronkelijke referentie naar de Italiaanse wielrenner Bartali bijvoorbeeld vervangen door een verwijzing naar Poulidor en de populaire televisieserie

¹⁰³⁶ Zie brief van J. Fumière van 29 november 1977 aan Jean Sigrid. Archives et Musée de la littérature, MLT 00943/0217.

'Bonanza' wordt er vervangen door de verwijzing naar Roger Moore – waarmee ongetwijfeld op de toen erg populaire tv-serie 'The Persuaders' wordt gezinspeeld, waarin Moore naast Tony Curtis de hoofdrol speelde. Deze veelbekeken reeks was vanaf 1972 ook op de Franse televisie te zien als 'Amicalement vôtre'. Waarom Sigrid deze realia vervangt, ook al zijn ze helemaal niet specifiek Vlaams, maar eerder verbonden met een zeer brede culturele en sociale context uit de jaren zestig en zeventig, is niet onmiddellijk duidelijk. Bonanza werd ook al vanaf 1965 in Frankrijk uitgezonden op de eerste zender van de ORTF¹⁰³⁷ – en was dus waarschijnlijk ook in Franstalig België niet onbekend – en Bartali was een alom bekend wielrenner. Deze aanpassingen werden bovendien pas in de boekuitgave doorgevoerd en niet in de laatste typoscriptversie – waar wel nog gewoon 'Bonanza' en Bartali staat (p. 11; p. 32) – die waarschijnlijk als oorspronkelijke speeltekst voor de opvoeringen in 1971 werd gebruikt. Naar de populaire tv-serie met Roger Moore kon in de aanvankelijke versie zelfs nog helemaal niet verwezen worden, aangezien de serie pas vanaf 1972 op de Franse tv werd uitgezonden. Dat de referenties wel in de latere boekuitgave uit 1975 veranderd werden – en mogelijk ook in de (internationale) opvoeringen van het stuk door het Théâtre National die datzelfde jaar onder meer in het Franse Brest plaatsvonden – doet vermoeden dat deze aanpassingen werden doorgevoerd met het oog op een betere 'exporteerbaarheid' (naar Frankrijk) van de uitgegeven tekst. De naam van Roger Moore en die van de Franse wielrenner Poulidor waren in de jaren zeventig waarschijnlijk bekender voor een breed francofoon publiek dan de verwijzingen naar Bonanza en Bartali. Bovendien maakten deze aangepaste realia de tekst ook actueler: 'Amicalement vôtre' was een recentere tv-reeks dan 'Bonanza' en Poulidor was een wielrenner van een jongere generatie dan Bartali.

Meerdere korte en langere weglatingen in Sigrids tekst hebben trouwens met het omzeilen van bepaalde realia te maken, maar daarnaast zijn er ook nog inkortingen die waarschijnlijk rechtstreeks verband houden met de opvoering en speelbaarheid van Sigrids voor het toneel bestemde adaptatie. Zo zijn vooral het eerste en vierde bedrijf van Sigrids vertaling sterk ingekort. In die twee bedrijven slaat de verbeelding van Georges op hol, met droomtaferelen en flashbacks die voor zowel de regisseur als acteurs een uitdaging vormen om overtuigend neer te zetten.

In de eerste scène van het originele stuk komt Georges thuis in een leeg huis, nadat hij *off-stage* kort enkele woorden met een buurman – Gerard – wisselt die meteen de toon zetten: de actie situeert zich in het werkersmilieu in een kleine dorpsgemeenschap waar op straat aan de oppervlakkige regels van het fatsoen wordt vastgehouden, maar onderhuids de bemoeienissen, nieuwsgierigheid en sociale

¹⁰³⁷ Office de radiodiffusion-télévision française.

veroordeling voortdurend aanwezig zijn. In contrast met deze ‘small talk’ buitenshuis staat de broeierige actie binnenshuis die de wereld niet mag zien – een spanning die meteen duidelijk wordt wanneer Georges zich meteen na het binnengaan inbeeldt een kinderkoor een religieus lied te horen zingen en het woedend uitschreeuwt in een leeg, donker huis. Ook in onder meer Jeannes replieken wordt diezelfde spanning voortdurend uitgespeeld omdat ze de vreemde situatie waarin ze zich bevinden voortdurend evalueert ten opzichte van traditionele maatschappelijke conventies en dus ten opzichte van wat ‘ze’ in de buitenwereld (zullen) denken/zeggen. Als gevolg daarvan tracht Jeanne meermaals de conversatie tot koetjes en kalfjes terug te brengen om de zwaarte van het onuitgesprokene dat tussen de personages hangt te doorbreken. In Sigrids vertaling is de korte en schijnbaar onbelangrijke conversatie met Gerard geheel weggelaten, waardoor die initiële sfeerschepping deels wordt ondergraven.

In het vierde bedrijf voltrekt zich een uitgebreide droomscène tussen Georges en zijn dochter Christiane waarin duidelijk wordt dat Georges wel degelijk schuldig blijkt aan incest, maar tegelijkertijd ook de rollen tussen schuldige en schuldenaar voortdurend worden omgekeerd en bevraagd. Opnieuw zorgen inkortingen en weglatingen in dit vierde bedrijf van Sigrids vertaling ervoor dat de ambigue ouder-kind/vader-dochter¹⁰³⁸ relatie minder uit de verf komt en dat de herhaalde referenties naar de kerk en de mis gereduceerd worden en het religieuze motief daarom minder duidelijk wordt.¹⁰³⁹

Zowel de weglatingen in het eerste bedrijf alsook die in het vierde bedrijf waren reeds in de eerste typoscriptversies aangebracht. In het geval van de Christiane-scène is dat mogelijk ingegeven door de moeilijke speelbaarheid van deze droomsequentie, wat ook bij de ontvangst van het oorspronkelijke stuk meermaals werd opgemerkt en soms negatieve reacties oogstte en ook daar tot regie-aanpassingen leidde.¹⁰⁴⁰ Door de weglatingen in scene IV moest Sigrid enkele replieken verplaatsen of overgangen toevoegen om weglatingen te overbruggen. Niettemin wordt de coherentie van Claus’ oorspronkelijke tekst daarbij niet volledig bewaard. Naast een reductie op gebied van de

¹⁰³⁸ Zie Wildemeersch, Georges. ‘De plicht van de toneelschrijver’. *op. cit.*, p. 35.

¹⁰³⁹ ‘Claus zelf heeft *Vrijdag* in het programma van de Nederlandse Comedie nog een ‘celebratie’ genoemd, ‘met een ritueel als basis’. In het hele stuk zitten kenmerken van een misritueel. Voortdurend zijn er verwijzingen naar de katholieke mis.’ Van Schoor, Jaak. *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁴⁰ De rol van Christiane die in de eerste Nederlandstalige opvoeringen door Kitty Courbois werd vertolkt werd onder meer in de *Leeuwarder Courant* ‘een niet zo dankbare rol’ genoemd (Bosch, A.C. ‘Nederlandse Comedie in de Harmonie: *Vrijdag* van Hugo Claus: fel geladen stuk toneel’, 27 januari 1970). Ook in het *Nieuwsblad van het Noorden* wordt verondersteld dat de onovertuigende rol van Christiane minder aan de actrice lag dan aan het feit dat ‘de schrijver in deze scène tekort geschoten is’ (Geenen, P.L. ‘*Vrijdag* van Claus: sterk volkstoneel’, 16 februari 1970). Bovendien paste Claus de Christiane-Georges droomsequentie ingrijpend aan in de loop van de opvoeringen: zie o.m. de getuigenis van Kitty Courbois in Hermans, Heleen. ‘Honderd maal *Vrijdag* en Hugo Claus werkt er nòg aan’. *De Telegraaf*, 18 april 1970.

symbolische betekenislagen zorgen de weglatingen met andere woorden ook voor een minder samenhangend tekstverloop.

In Vincents vertaling wordt zowel het eerste als het vierde bedrijf echter in zijn totaliteit vertaald en vinden er ook elders geen opvallende weglatingen plaats. Dat Vincent geen weglatingen doorvoert kan te maken hebben met het feit dat er toen hij vertaalde al veel meer literatuurwetenschappelijk onderzoek over *Vrijdag* (en over Claus' werk in het algemeen) was verschenen, waardoor hij mogelijk beter op de hoogte was voor de gelaagde complexiteit van het originele stuk en hij tijdens het vertaalproces voorzichtiger was met zijn ingrepen in de opbouw: zowel op zinsniveau als op niveau van het tekstverloop. Ook het feit dat we bij Sigrid weten dat hij met het oog op een concrete opvoering vertaalde – wat bij Vincent niet helemaal zeker is – kan de meer 'bewerkende', opvoeringsgerichte ingrepen en weglatingen in de moeilijk speelbare scènes van de vroegste *Vendredi*-vertaling mee verklaren. Toen Vincent in de jaren negentig hervertaalde had Claus bovendien een haast onaantastbare positie als dé grote Vlaamse auteur van zijn tijd, wat waarschijnlijk tot een in zekere zin 'respectvollere' benadering van de oorspronkelijke tekst leidde, waarin niet meer naar believen gesnoeid werd. Gelijkaardige ontwikkeling kunnen we ons herinneren bij de hervertaling van *La Fiancée du matin* door Van Crugten begin jaren negentig, waarbij de geëvolueerde positie van de auteur en zijn oeuvre evenals het feit dat de tekst niet voor een concrete opvoering werd geadapteerd mogelijk ook aan de grondslag lagen van een sterke reductie van het aantal weglatingen en aanpassingen die de vroegste vertaling kenmerkten.

Sigrids weglatingen gaan gepaard met vaak nogal vrije vertaalkeuzes. Hij aarzelt niet om zowel zinsconstructies als meer inhoudelijke aspecten in de conversaties van de personages ingrijpend te veranderen. Ook al waren dergelijke vrije vertalingen zoals gezegd veel ingrijpender aanwezig in de eerdere typoscriptversies, heel wat gevallen haalden toch nog de eindversie. Typisch voor deze ingrepen is dat ze vaak een expliciterend, verduidelijkend of uitleggend karakter hebben. Wanneer Georges zijn vrouw er bijvoorbeeld op probeert aan te spreken dat ze met de buurman, Erik, aanpakte en daardoor dus geen enkele aandacht meer had voor de geliefde moestuin van haar man – en bij uitbreiding dus ook niet voor (de herinnering aan) hem –, probeert Jeanne het onderwerp te omzeilen:

GEORGES: Gij had andere dingen aan Uw hoofd, zeker?

JEANNE: [trekt aan zijn regenjas] Trekt dat uit. [Zij helpt hem uit zijn jas, hangt de jas in de gang] Wat zit er in die zakken, hij weegt zo zwaar?

GEORGES: Dingen, die in mijn koffer niet konden. Blijf er af.

JEANNE: [als zij terugkomt] Gij spant in Uw hemd lijkt een lookworst. Uw buik is dikker.

GEORGES: Hoort ge me niet goed? Ik zeg dat ge misschien andere dingen aan Uw hoofd had. (V, p. 47)

Bij Sigrid wordt dit expliciterend:

GEORGES : Et puis, tu avais d'autres chats à fouetter !

JEANNE : [*Tire la manche de son imperméable*] Tu vas te décider à enlever ça, à la fin. [*Elle l'aide à retirer son imperméable, va le déposer dans le vestibule*] C'est lourd ! Qu'est-ce qu'il y a dans ces poches !

GEORGES : Rien ! des trucs ! T'occupe pas !

JEANNE : [*Revenant*] Tu es serré comme une saucisse dans ta chemise. Tu prends du ventre.

GEORGES : Ce n'est pas la peine de changer de conversation ! Tu avais sûrement d'autres chats à fouetter. (*V_f*, p. 17)

En bij Vincent luidt de vertaling als volgt:

GEORGES : Tu avais autre chose en tête, hein ?

JEANNE : [*tire à son imper*] – Enlève ça. [*Elle l'aide à retire son imper, va l'accrocher dans le vestibule*] Qu'est-ce que tu as dans tes poches, c'est lourd ?

GEORGES : Des choses qui n'entraient pas dans ma valise. Touche pas.

JEANNE : [*réapparaissant*] – Tu es serré dans ta chemise comme un saucisson. Tu as pris du ventre.

GEORGES : Tu n'entends pas ? Je dis que tu avais peut-être autre chose en tête. (*V_f*, p. 91)

In Vincents versie ligt de vertaling over het algemeen dicht bij Claus' origineel. Vooral de vertaling van het zinnetje 'Hoor ge me niet goed?' verschilt in dit voorbeeld het sterkst als we Sigrids vertaling met die van Vincent vergelijken. In diezelfde trant wordt Georges' antwoord op Jeannes opmerking dat hij zich gedraagt alsof hij niet thuiskomt maar op visite is opnieuw expliciterend vertaald door Sigrid, terwijl Vincents alternatief illustreert dat dit in feite nergens voor nodig is:

JEANNE: Maar zet U toch. Doe Uw jas uit. 't Is lijk of dat gij op visite zijt!

GEORGES: 't Is lang geleden. (*V*, p. 46)

JEANNE : Ne reste pas planté là, prends une chaise. Enlève ça. On dirait que tu es en visite.

GEORGES : Il faut que je m'habitue. (*V_f*, p. 16)

JEANNE : Mais assieds-toi donc. Enlève ton imper. On dirait que tu es en visite !

GEORGES: Ça fait longtemps. (*V_f*, p. 90).

Ook in het eerder aangehaalde voorbeeld vallen soortgelijke mechanismen te bespeuren:

GEORGES : Zijn handen staan averechts.

JEANNE : [*kleine triomfantelijke lach*] Dat denkt gij !

GEORGES : O, voor de smeerlapperij staan ze recht, dat moet ik toegeven, kaarsrecht. (V, p. 51)

Bij wordt dit Sigrid:

GEORGES : Il ne sait rien faire de ses dix doigts !

JEANINE: Que tu crois!

GEORGES: Bien sûr, avec sa voisine, il a sûrement la main! (V_f, p. 23)

En bij Vincent:

GEORGES : Il a les mains à l'envers.

JEANNE : [*petit rire de triomphe*] Que tu crois !

GEORGES : [*du tac au tac*] Oh ! Pour la saloperie il a deux mains droites, ça je le reconnais, et pas un peu. (V_f², p. 94)

Deze verschillen in vertaling wijzen op een uiteenlopende vertaalstrategie. Op het eerste gezicht lijken Sigrids vertalingen hier zo sterk af te wijken van de brontekst dat de vraag of ze nog wel adequaat zijn zich mogelijk stelt. In de bredere tekstuele context wordt echter al snel duidelijk dat Sigrids vertalingen goed aansluiten met wat er in Claus' originele tekst wordt geïmpliceerd: wanneer Georges aan Jeanne vraagt of ze hem niet goed hoort, wijst hij er in feite op dat ze langs hem heen praat en ongewenst van onderwerp verandert. Ook wanneer Georges zegt dat het lang geleden is, wil hij impliciet eigenlijk zeggen dat hij het niet gemakkelijk heeft om zich terug aan te passen na zijn lange gevangenisverblijf. Sigrids expliciterende, meer uitleggende vertalingen zijn met andere woorden inhoudelijk zeker niet onjuist, maar anderzijds toont Vincents vertaling dat zulke expliciteringen niet nodig zijn om de conversaties vlot te kunnen begrijpen. Het is zelfs zo dat Georges' vaak impliciete taalgebruik en de onrechtstreekse manier waarop hij de zaken benadert in belangrijke mate bijdragen tot de karakterontwikkeling van het personage. De recensent van de zeer negatieve recensie in *De Nieuwe* (zie supra)¹⁰⁴¹ beklaagt zich dan ook niet voor niets over het veel te 'verduidelijkend' en 'verklarend' karakter van Sigrids vertaling want 'ze vervlakt de spanning waarop de originele tekst leeft, en wil zoveel mogelijk de dialoog in een schema nestelen van een grammaticaal verantwoorde constructie'. Door Georges minder aarzelend te maken en de droomscènes te reduceren, wordt er met andere woorden getornd aan de oorspronkelijk subtielere karakteropbouw van de angstige, hallucinerende, door schuld bevangen Georges, die zich tegelijk wil losmaken uit de negatieve spiraal door na wederzijdse schuld ook wederzijdse vergiffenis te bekomen.

¹⁰⁴¹ V.R. op. cit.

Zoals reeds in vorig hoofdstuk duidelijk werd, kunnen op het eerste gezicht soms onschuldige of oppervlakkige vertaalingrepen een delicaat evenwicht uit balans brengen dat verder gaat dan wat stilistische verschuivingen. Dit kan ingrijpende gevolgen hebben voor de manier waarop de personages spreken, met andere woorden voor hun ‘stem’ en daaraan verbonden karakterisering – waaraan ook onder meer de motivering van hun daden en dus de geloofwaardigheid van de actie zelf verbonden zijn. Ook al werd er in de (voornamelijk Vlaamse)¹⁰⁴² negatieve recensies – in directe tegenstelling tot de overwegend positieve Franstalig-Belgische recensies – meermaals ingegaan op de ongeloofwaardigheid om de zogezegd Vlaamse arbeiders ‘zondags’ Frans te horen spreken, toch lijken de verschuivingen in de karakterisering van de personages zich ook in veel subtielere vertaalkeuzes te situeren – die enkel door de recensent in *De Nieuwe* expliciet onder de aandacht werden gebracht.

Ook al wijdt Sigrid in zijn vertaalreflexieve artikel naar aanleiding van zijn *Vendredi*-vertaling niet uit over de gelaagdheid of symboliek van Claus’ stuk, hij blijkt zich er ondanks dergelijke ingrepen toch tot op zekere hoogte van bewust te zijn geweest. Hij schrijft bijvoorbeeld dat onder de soms schijnbare humor tragiek schuilgaat en dat ‘le sacrilège’ en ‘le sacré’ nauw samengaan in Claus’ stuk. Ook het feit dat Sigrid er na de twee eerdere typoscriptversies waarin de hoofdpersonages stuk voor stuk alternatieve namen hadden gekregen – Georges Vermeersch werd Robert Raquin, Jeanne werd Jeanine, Erik werd Paulin en Christiane werd Viviane – toch voor kiest om vanaf de laatste typoscriptversie op de oorspronkelijke namen terug te vallen sproot waarschijnlijk voort uit het (groeierende) besef dat Claus’ naamgeving niet zomaar gratis was.¹⁰⁴³ Het is mogelijk dat Sigrid zich daar pas van bewust werd nadat hij de auteur over zijn stuk had bezig gehoord. Vertaald uit de oorspronkelijke brochure,¹⁰⁴⁴ wordt ook in het programmaboekje van de Franse Théâtre National-voorstelling trouwens uitgeweid over de symbolische betekenis van de titel, over het feit dat het anekdotische slechts een realistische bovenlaag vormt waaronder zich een veel diepere menselijke tragedie afspeelt en over de symboliek van de naamgeving van Christiane:

¹⁰⁴² Zoals we zagen, waren alle Vlaamse recensies naar aanleiding van de vroege *Vendredi*-receptie eerder kritisch en overwegend tot uitgesproken negatief. Daarnaast was ook de recensie uit *Le Soir* die we hierboven bespraken een overwegende negatieve reactie uit Franstalig-Belgische hoek.

¹⁰⁴³ Zie ook Geerts, Guido. *op. cit.*, p. 21. Geerts wijst op het belang van naamgeving en hun diepere betekenissen in Claus’ oeuvre. Ook Dina en Jean Weisgerber verdiepten zich in onder meer de vele betekenislagen in de naamgeving van *Het verdriet van België* in Claus’ *geheimschrift: een handleiding bij het lezen van Het verdriet van België*. Brussel: VUB Press, 1995.

¹⁰⁴⁴ Het gaat hier om de vertaling van het interview van Claus met Theun Lammertse in het programmaboekje van de Nederlandse Comedie (1969). De Franstalige brochure bevat ook een overzicht van Claus’ toneelwerk, de *Masscheroen*-affaire inclusief.

[...] la transition, disons du paganisme au Christianisme, est symbolisée dans la pièce. Elle touche aussi à cette superstition selon laquelle une fille née un vendredi est vouée à devenir sorcière, ou tout au moins une enfant du malheur. Ce n'est pas par hasard si, dans ma pièce, cette fille née un vendredi s'appelle Christiane.

Over de overige namen wordt niets gezegd, maar de focus op zowel de titel die minder triviaal is dan hij aanvankelijk misschien doet uitschijnen, als op Christianes bewust gekozen naam moet Sigrid ervan hebben doen afzien om ook de andere namen te vervangen, of hij hun diepere betekenissen nu doorzag of niet.¹⁰⁴⁵ Dat bij Vincent geen sprake is van naamsveranderingen past opnieuw vanzelfsprekend in zijn 'voorzichtigere', misschien wel 'respectvollere' vertaalstrategie, die zoals we reeds aanhaalden mogelijk beïnvloed is door de toegenomen bekendheid (en onaantastbaarheid) van de auteur, de temporele afstand die Vincent ten opzichte van het intussen veelbesproken en uitvoerig onderzochte *Vrijdag* had en het tekstanalytische inzicht dat daaruit voortvloeide.

In elk geval blijkt zowel bij Sigrid als later ook bij Vincent van een grotendeels geslaagde 'culturele transfer' sprake te zijn geweest, wat er eventueel ook op hun individuele vertaalkeuzes en -strategieën kan worden aangemerkt en hoezeer hun vertalingen ook van elkaar verschillen. In beide gevallen was de kritiek (zeker in het eigen taalgebied) over de opvoeringen van hun *Vendredi*-bewerkingen overwegend

¹⁰⁴⁵ Van de mogelijke diepere betekenissen van bijvoorbeeld de achternamen van de personages is Sigrid zich kennelijk niet bewust, wat we hem allesbehalve kunnen verwijten. Deze werden in de eerste plaats door Wildemeersch blootgelegd en uitgebreid geanalyseerd in Wildemeersch, Georges. 'Hugo Claus' *Vrijdag*. Naamgeving en geboorteverhaal in christelijk perspectief'. *Tijdschrift van de Vrije Universiteit van Brussel* 21 (1980): p. 119-120. Zo zou er een soort symmetrie bestaan tussen Jeannes achternaam 'Vandale' (dus van 'beneden', van een lager gelegen plaats) en Eriks vermoedelijke achternaam 'Van Boven'. Erik wordt nergens expliciet als 'Erik van Boven' genoemd in de personagetekst – en in de opvoering is het dus niet mogelijk om zijn achternaam te identificeren, maar volgens Wildemeersch is er wel een verscholen referentie naar Eriks achternaam in de typografie van de tekst. Op een bepaald moment staat er namelijk 'ERIK VAN BOVEN' (V, p. 110) waarbij 'VAN BOVEN' op het eerste gezicht een toneelaanwijzing is die verduidelijkt dat Erik vanop een hogere verdieping spreekt. Op typografisch vlak is 'VAN BOVEN' echter zo weergegeven dat het lijkt alsof het bij de naam van het sprekende personage hoort. In tegenstelling tot Sigrid (V_f, p. 103) behoudt Vincents vertaling wel de typografie en bladspiegel waarbij 'À L'ÉTAGE' eerder deel lijkt uit te maken van de personagenaam dan van de toneelaanduidingen (V_{f2}, p. 143). Dit kan bewust zijn, en getuigen van een erg goede kennis van Claus' tekst of de Clausstudie vanwege de vertaler, maar strookt ook gewoon met de zeer getrouwe weergave van de tekst in Vincents vertaling en de reeds beschreven vertaalstrategie van Vincent in zijn hervertaling in het algemeen. Ondanks het behouden van 'À L'ÉTAGE' als een schijnbaar onderdeel van de personagenaam klinkt het in het Frans natuurlijk veel minder als een familienaam dan het plausibelere 'Van Boven' en gaat die mogelijke betekenislaag dus toch grotendeels verloren. Meerdere aspecten van de naamgeving zijn op een dergelijke manier verbonden aan Nederlandse woorden en woordvormen en worden op die manier sowieso (nog) obscuur(der) in de Franse vertaling.

positief, werden hun vertalingen door zowel Franstalig-Belgische als Franse gezelschappen opgepikt, werden ze meermaals opgevoerd en werden ze in beide gevallen ook uitgegeven in boekvorm. Bij Vincent was dat zoals gezegd in Van Crugten's *Théâtre Complet*-verzameling die begin jaren 1990 verscheen, na *Le Chagrin des Belges* (1985) en dus in een geheel verschillende context dan de eerste Franse vertaling – wat zich zoals we illustreerden zowel in de vertaalstrategieën alsook in de receptie van het stuk uitte. Sigrids vertaling verscheen in 1975, vier jaar na de eerste opvoeringen, als aparte boekuitgave binnen een reeks van Nederlandstalig werk in Franse vertaling, met name De Deckers *Plat Pays*-collectie, waarbij het werk werd ingeleid door niemand minder dan de in Parijs gevierde Belgische theatermaker van Poolse afkomst René Kalisky. Het nawoord bij de uitgave is van de fervente Clausbemiddelaar en *directeur de collection* van de reeks, Jacques De Decker. Op deze *Plat Pays*-uitgave en het opzet van de reeks zullen we in de volgende en meteen ook laatste sectie van dit hoofdstuk gedetailleerder ingaan.

Le Plat Pays – qui est le mien: een Franstalig lied over Vlaanderen¹⁰⁴⁶

Als *directeur de collection* van de reeds vermelde *Plat Pays*-reeks die tussen 1973 en 1976 verscheen, trad De Decker voor het eerst publiekelijk op de voorgrond als Clausbemiddelaar – en daarnaast ook breder als promotor van de Nederlandse, of beter Vlaamse literatuur binnen de francofonie. De reeks telde naast twee werken van Claus, namelijk *Vendredi, jour de liberté* (1975) en *L'Étonnement* (1976) ook werken van onder meer Johan Daisne, Felix Timmermans, Louis Paul Boon en Hugo Raes. De reeks verscheen daarnaast niet bij een Parijse uitgever, maar bij het pas door de Franstalig-Belgische André Versaille opgerichte Brussels uitgevershuis Éditions Complexe¹⁰⁴⁷ (1971-2007). In tegenstelling tot de eerder verschenen *Poèmes*-editie (1965) bij het Brusselse Éditions des Artistes, die nog als een parallelle uitgave van de Parijse Mercure de

¹⁰⁴⁶ Zie Missinne, Lut. *op. cit.* p. 94. Missinne legt terecht expliciet de link met Jacques Brel's *chanson* en omschrijft het opzet van de reeks bijgevolg als volgt: 'wat in deze reeks verschijnt, zal klinken als een Franstalig lied over Vlaanderen'.

¹⁰⁴⁷ Les Éditions Complexe stonden vooral bekend voor het uitbrengen van essayistische, sociologische, filosofische, kortom non-fictie werken en hadden van begin af aan de ambitie om hun uitgaven binnen de gehele francofonie te verspreiden. Zie Versaille, André. 'Éditer' (s.d.), online publicatie. <http://www.andreversaille.com/?Editer> (Laatst geraadpleegd op 3 juli 2019).

France-publicatie verscheen, was er in het geval van de *Plat Pays*-uitgaven voor het eerst sprake van een uitsluitend in België gepubliceerde Franse boekuitgave van Claus' werk.

In een vraaggesprek¹⁰⁴⁸ naar aanleiding van de pas opgerichte reeks, vraagt interviewer Jan Deloof hoe De Decker een mislukking wil voorkomen: een onbekende, kleine literatuur als de Nederlandse in Franse vertaling uitgeven en dan nog bij een Brusselse in plaats van Parijse uitgever ligt niet voor de hand en eerdere reeksen van Nederlandstalige literatuur in Franse vertaling zoals de collectie *Zénith* bij het Brusselse Wellprint of *Pays-Bas/Flandre* bij de Parijse Éditions Universitaires waren met name bepaald geen succesformules geweest, aldus Deloof. De Decker geeft aan dat hij het anders aanpakt met de *Plat Pays*-collectie. Van begin af aan gaat het om een literaire reeks en niet om een educatief project. Op die manier wil hij over het algemeen de lezer die op zoek is naar 'goede lectuur'¹⁰⁴⁹ aanspreken. Daarnaast zegt hij het net als een voordeel te zien om de reeks bij een 'kleine, dynamische uitgeverij' uit te brengen die bovendien niet in het centrum van de francofonie is gesitueerd.¹⁰⁵⁰ In tegenstelling tot de Parijse reuzenuitgeverijen, die misschien wel erg prestigieus zijn maar waar vertaalde auteurs uit kleine literaturen als snel 'verdrink[en] in de onoverzienbare productie van een groot bedrijf (Michiels of Claus bij Gallimard, Hermans of Vandeloo bij Le Seuil, Hamelink bij Albin-Michel)'¹⁰⁵¹, laat een kleinschaligere uitgeverij toe om de individuele werken beter te doen uitkomen en ruimte te bieden aan een genuanceerdere literaire en socio-culturele contextualisering. En net daar lag volgens De Decker dan ook vaak de oorzaak van eerdere mislukte vertaalprojecten:

De grote moeilijkheid is eerder bepaalde auteurs te doen begrijpen terwijl de hele context waarin ze schrijven zo slecht bekend is. Het is die onbekendheid met het socio-cultureel referentiekader die de oorzaak was van de mislukking van bijvoorbeeld de Franse vertaling van *De Avonden* van Van het Reve.¹⁰⁵²

De Deckers reeks compenseert inderdaad dat gebrek aan context bij een Franstalig publiek met een paratekstuele omkadering waarbij heel wat meer aandacht naar de auteur en de broncultuur en -literatuur uitgaat. Dit staat in schril contrast met de voorgaande nogal francocentrische Parijse publicaties waarbij zowel Claus' naam, de titels van zijn werken, als andere verwijzingen naar de broncultuur zoals bijvoorbeeld de Leo Krynprijs regelmatig fout werden gespeld in omringende teksten zoals de achterflap of promotionele tekstjes en recensies. Zoals we in het eerste intermezzo en

¹⁰⁴⁸ Deloof, Jan. *op. cit.*

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*

¹⁰⁵¹ *Ibid.*

¹⁰⁵² *Ibid.*

vorige hoofdstukken illustreerden werden broncultuurreferenties daarbij vaak overschaduwd door vergelijkingen met referenties uit de eigen Franse cultuur zoals de Prix Goncourt en ook de Franse regisseur Pitoëff liet bij de eerste opvoering van *La Fiancée du matin* in 1955 bijvoorbeeld veel duidelijker zijn stem doorklinken in de paratekst (onder meer in interviews of in de programmabrochure) en stond veel meer in de schijnwerpers van de kritiek dan Claus, die – net als zijn vertaalster trouwens – eerder tot een achtergrondfiguur werd gereduceerd.

Het decentraliserende perspectief van De Deckers reeks dat een perifere literatuur meer in haar eigen recht wil doen uitkomen, valt bovendien goed te rijmen met een breder ideologisch opzet dat mede aan de reeks ten grondslag lijkt te liggen. Niet alleen benadrukt De Decker in het interview met Deloof dat een kleine uitgeverij meer ademruimte geeft aan auteurs uit de periferie, ook lijkt hij die kleine uitgeverij zelf meer ademruimte te willen verschaffen door te ijveren voor de emancipatie van de Belgische, Brusselse uitgeverswereld. Op Deloofs vraag of de reeks als gevolg van zijn Brusselse uitgeverij zich voornamelijk tot een Belgisch doelpubliek beperkt antwoordt De Decker dan ook het volgende:

Laat me heel duidelijk stellen dat de reeks zich tot het gehele Franstalige publiek richt, of ze nu Belgen zijn, of Fransen, Zwitsers of Canadezen. We mikken niet bij voorkeur op een van die groepen. Ik geloof niet dat een uitgever gehandicapt is omdat hij in Brussel gevestigd is: het is nu de tijd van de decentralisatie en de eerbiediging van minderheden. De uitgevers van Genève of Lausanne zijn niet in het nadeel; waarom wij dan wel? We moeten ons absoluut van onze complexen ontdoen. We hebben het recht eigen uitgevers te bezitten en ons te richten tot al wie onze taal spreekt. Wegens al onze remmingen hebben we een kwarteeuw lang geen eigen films gehad, tot op zekere dag een handvol mannen hun verlamming vergeten hebben en aan die taak begonnen. We moeten op elk gebied op dezelfde manier handelen, ook op het gebied van de uitgeverijen.¹⁰⁵³

Net zoals dat in het hierboven besproken, enkele jaren later gepubliceerde *belgitude*-artikel uit 1978 naar boven kwam, stelt De Decker zich vanuit een pan-Belgisch perspectief op en heeft hij oog voor de belangen van beiden taalgebieden, deze keer nog uitdrukkelijker naar buiten toe. Zijn decentraliserende visie blijkt met andere woorden betrekking te hebben op het gehele Belgische culturele veld, zowel van Vlaamse als van Franstalige kant; aan de ene kant promoot hij een reeks die de nog grotendeels onbekende en onbeminde Nederlandstalige literatuur uit Vlaanderen beter tot zijn recht wil laten komen in Franse vertaling door die zorgvuldiger van een socio-culturele

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 141.

omkadering te voorzien en aan de andere kant blijkt ook de institutionele emancipatie van het perifere Franstalig-Belgische uitgeversveld deel uit te maken van het opzet.

Maar ook al maakten de decentraliserende en contextualiserende doelstellingen De Deckers nieuwe reeks zoals Deloof zegt in tegenstelling tot eerdere vertaalprojecten inderdaad 'veel origineler [...] dan [wat] haar naam, het al veel gebruikte *Le Plat Pays*, zou laten vermoeden',¹⁰⁵⁴ toch illustreert onder meer het gebruik van net die stereotiepe naam dat De Decker ook niet blind was voor de verwachtingspatronen en vooroordelen die leefden in de Franstalige doelcultuur en dat hij daar ook handig gebruik van wist te maken door er met zijn reekstitel op in te spelen. *Le Plat Pays*, is met name een exotiserend en tegelijk herkenbaar label dat vanuit de francofonie en zeker vanuit Frankrijk tot op vandaag¹⁰⁵⁵ vaak op Vlaanderen, maar ook op heel België en zelfs op Nederland (*Les Pays-Bas*) wordt geplakt met alle typische associaties van dien. Brels internationaal bekende gelijknamige *chanson* uit 1962 heeft die beeldvorming alleen maar versterkt met zijn verwijzingen naar 'les brumes du nord', 'la Mer du Nord', 'les dunes', 'les marées', 'les cathédrales pour uniques montagnes' en 'les noirs clochers comme mâts de cocagne'. Naast de internationale herkenbaarheid versterkt de verwijzing van de reekstitel naar Brels lied – een lied dat hij zowel in het Frans als Nederlands vertolkte en waarin hij als Franstalige Belg of Vlaming over 'Le plat pays qui est le mien' of 'Mijn vlakke land' zong – tegelijk ook weer het interne, intra-Belgische verbindende element. Dat deze titelkeuze meteen zoveel associaties opwekt en daaraan verbonden discoursen activeert, illustreert opnieuw het belang van 'framing by labelling', waarbij Baker het kiezen van een titel als een bijzondere categorie van 'labelling' beschouwt.¹⁰⁵⁶

De Decker zegt in het interview trouwens ook dat de reeks pas groen licht kreeg van zodra de distributie in Frankrijk en de rest van de francofonie was verzekerd, wat tegelijk de ondernemingsgezindheid van de kleine Brusselse uitgeverij illustreert alsook de afhankelijkheid van voornamelijk Frankrijk en de overige Franstalige gebieden. De ambigue dynamiek tussen periferie en centrum die we eerder aanhaalden, is hier dus wederom duidelijk aan het werk.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰⁵⁵ Naar aanleiding van de aanslagen in Brussel en Brussels Airport op 22 maart 2016 postte Bernard Pivot het volgende op twitter: 'Hugo Claus avait écrit un roman au titre malheureusement d'actualité: *Le Chagrin des Belges*. Cela se passe pendant la guerre...' – waarbij hij dus naar Claus' roman verwijst en de tot spreekwoord verworpen titel aanwendt om naar het leed der Belgen te verwijzen. In een van de antwoorden van een Franse landgenoot van Pivot op diens steunbetuiging aan 'les Belges' wordt op het al even spreekwoordelijke 'Plat Pays – qui est le mien' van Brel gezinspeeld om de verbondenheid met de slachtoffers uit te drukken: moizellejeanne@bernardpivot1 '« Le plat pays » qui en cette terrible période est le nôtre!'.

¹⁰⁵⁶ Baker, Mona. *Translation and Conflict*. op. cit., p. 129 e.v.

‘Ce que le lecteur reconnaît lui fait en quelque sorte avaler tout le reste’¹⁰⁵⁷

Zoals het elke goede vertaler of interculturele bemiddelaar betaamt, probeerde De Decker met zijn reeks dus zowel aandacht aan de broncontext als aan de doelcontext te hechten. Aan de ene kant door vanuit de broncultuur als kwalitatief beschouwd werk te vertalen en de oorspronkelijke ontstaanscontext expliciet voor te stellen aan het doelpubliek, aan de ander kant door in te spelen op de interesses en verwachtingen van de doelcultuur.¹⁰⁵⁸ Concreet uitte deze tweeledige aandacht voor zowel de broncontext als de doelcultuur zich in de collectie door elke uitgave in te leiden met een voorwoord geschreven door een belangrijke naam die aan de ene kant als een autoriteit kon doorgaan wat betreft de thematiek, de auteur of het genre van het ingeleide boek en die aan de andere kant ook noodzakelijk Franstalig was en een niet onbelangrijke bekendheid genoot in een zo groot mogelijk deel van de francophonie. Zo vroeg De Decker bijvoorbeeld aan de Fransman Marcel Brion, een vooraanstaand criticus van *Le Monde* en lid van de Académie française, om Johan Daisnes *Un soir, un train* (1973) in te leiden aangezien hij voordien al zijn interesse in de auteur had getoond door enkele jaren eerder Daisnes *L’Homme au crâne rasé* te hebben gerecenseerd. De Française Claire Etcherelli, zelf bekend voor haar maatschappijkritisch en vormvernieuwend werk, leidde anderzijds de Franse vertaling van *Menuet* (1973) van L.P. Boon in die eveneens in de *Plat Pays*-collectie verscheen.

De Decker toont zich er dus van bewust dat vertaling meer is dan ‘merely rewording a pre-existing discourse’, maar dat ‘translation involves [...] relocating [...] and redirecting [a discourse] to suit a new environment and a new audience’.¹⁰⁵⁹ Zeker bij vertalingen in boekuitgave speelt de directe paratekst of peritekstuele omkadering een

¹⁰⁵⁷ Weisgerber, Jean. ‘Postface’. (Nawoord). In: Claus, Hugo. *L’Etonnement* (vert. Buysse, Maddy). Brussel: Éditions Complexe, 1976. p. 244. In zijn nawoord heeft Weisgerber het over het netwerk aan verwijzingen, citaten en allusies dat Claus aanwendt in zijn schrijven en dat de lectuur soms sterk bemoeilijkt door zijn lezers voortdurend uit te dagen om de vele cryptische verwijzingen te ontcijferen. Weisgerber wijst er tegelijk echter op dat ‘wat de lezer herkent, hem in zekere zin al de rest doet slikken’; de vele citaten en allusies kunnen volgens hem met name soms ook ten dienste staan van de communicatie met de lezer omdat ze tot op zekere hoogte naar een gekend en gedeeld erfgoed kunnen verwijzen. Het citaat lijkt ons ook van toepassing op het opzet van de parateksten die we hierna zullen bespreken.

¹⁰⁵⁸ O.m. Sandra van Voorst wijst erop dat ‘litteraire werken [...] die primair geselecteerd zijn vanwege hun klassiekersstatus in de brontaal [het moeilijker hebben]’ dan werken die meer geselecteerd zijn op basis van doeltaalvoorkeuren. Van Voorst, Sandra. *op. cit.*, p. 39. Zoals we zullen, zien probeert De Decker tot op zekere hoogte het evenwicht tussen doel- en brongerichte benaderingen te bewaren.

¹⁰⁵⁹ Hermans, Theo. ‘Positioning translators’. *op. cit.*, p. 293.

duidelijke rol in dat 'relocating', 'reframing'¹⁰⁶⁰ of 'herinbedden' van een tekst die uit een andere context komt en een herkenbaar referentiekader in de doelcultuur kan gebruiken. De titelkeuze van de reeks alleen al lijkt meer op stereotiepe representaties en beeldvorming uit de Franstalige doelcultuur te stoelen dan op een representatief beeld van de contemporaine Nederlandstalige (of beter Vlaamse) literatuur.

Zoals Genette in *Seuils* (1987), zijn toonaangevende basiswerk over de paratekst, aangeeft heeft de paratekst een belangrijke sturende invloed op de interpretatie van de lezer en is die bijgevolg nooit onschuldig.¹⁰⁶¹ In vertaling is de sturende kracht van de paratekst bovendien des te groter net omdat de lezer vaak meer nood heeft aan contextualisering aangezien hij/zij vaak minder vertrouwd is met de auteur of oorspronkelijke ontstaanscontext van een tekst. Genette gaat zelf echter niet verder in op vertalingen – behalve wanneer hij ze kort als een vorm van paratekst aanhaalt. Zoals onze vorige vertaalanalyses reeds duidelijk maakten en zoals al meerdere andere vertaaltudies aantoonde,¹⁰⁶² is het verhelderend en vervolledigend om naast de vertaalde tekst zelf – die we zeker niet uit het ook mogen verliezen¹⁰⁶³ – ook de paratekst van de vertaling in de vertaalanalyse te betrekken.

Net omdat De Decker in zijn interview met Deloof expliciet aangeeft dat hij de teksten die hij uitgeeft niet zonder meer in de doelcultuur wil droppen en naar eigen zeggen gebruik maakt van een zorgvuldig doordachte socio-culturele omkadering in de paratekst, lijkt het ons wenselijk in dit geval nog uitgebreider aandacht te besteden aan de paratekst dan in de vorige casestudies. In dit laatste onderdeel van het huidige hoofdstuk zullen we dat doen met betrekking tot beide Clauspublicaties in de *Plat Pays*-reeks: *Vendredi* (1975) en *L'Étonnement* (1976).

¹⁰⁶⁰ Zie o.m. Baker, Mona. 'Reframing Conflict in Translation'. *Social Semiotics* 17.2 (2007): p. 151-169.

¹⁰⁶¹ Zie Genette, Gérard. *op. cit.* Zie ook Rolls, Alistair & Marie-Laure Vuaille-Barcan (red.). *Masking Strategies. Unwrapping the French Paratext*. Bern: Peter Lang, 2012. p. 12.

¹⁰⁶² Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. 'What Texts Don't Tell. The Use of Paratexts in Translation Research'. In: Hermans, Theo (red.). *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*. Manchester & Northampton: St. Jerome, 2002. p. 44-60; Watts, Richard. *Packaging Post/coloniality: The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World*. New York: Lexington Books, 2005; Pellatt, Valerie. *Text, extratext, metatext and paratext in translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2013.

¹⁰⁶³ Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. 'Paratexts'. In: Gambier, Yves & Luc Van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 2. Amsterdam: Bejamins, 2011. p. 113-116.

De ‘tijdelijke expert-verteller’: een geënceneerde veelstemmigheid creëert legitimiteit en herkenbaarheid

Als kenner van de Nederlandse literatuur en als Franstalige Belg voor wie ook de Franse verwachtingen en culturele eigenheden geen onbekend terrein waren, leek De Decker op het eerste gezicht zélf de aangewezen persoon om in een ‘contextualiserend’ voorwoord een genuanceerd beeld te geven van de oorspronkelijke ontstaanscontext van het werk en de achtergrond van de auteurs, en in enkele nawoorden binnen zijn reeks zal hij inderdaad ook zijn kennis van zaken laten zien. Bij *Vendredi* schrijft De Decker bijvoorbeeld een nawoord met als titel ‘Hugo Claus, l’homme aux mille facettes’ waarin hij hem als ‘enfant terrible’ voorstelt, als een polemisch en oncategoriseerbaar personage, ‘à la fois le plus prestigieux et le plus dérangeant des écrivains de sa génération’. Hij beschrijft kort Claus’ veelvormige en reeds vroeg begonnen carrière en benadrukt zijn belang als vernieuwer van het Nederlandstalige toneel. Hij besluit niettemin dat Claus ‘avant tout, poète’ is. Bij *L’Étonnement* is het de grote Claus-exegeet Jean Weisgerber die een uiterst erudiet nawoord schrijft waarin hij de ‘diepere’ lagen van het verhaal tracht bloot te leggen. Ook de vertalers in kwestie hadden zich misschien aan de hand van een voorwoord als kenners van het werk en/of de vertaalde auteur kunnen profileren, maar dat gebeurt evenmin. De Decker laat de voorwoorden, die een belangrijk deel uitmaken van de paratekstuele omkadering en naast de cover misschien wel het meest in het oog springen, daarentegen aan andere, bekendere en vaak Franse namen over. Louter contextualisering volstaat duidelijk niet: in plaats van een bij het grote publiek onbekende expert met een gedegen kennis van de brontaal en -context (zoals bijvoorbeeld Weisgerber) gaat De Decker voor de voorwoorden op zoek naar bekende figuren uit het Franstalige literaire landschap die misschien minder rechtstreekse expertise hebben, maar toch voldoende gelinkt kunnen worden aan de thematiek, het genre of de schrijver van het vertaalde boek in kwestie om als gezaghebbende instanties door te gaan. Bovendien zijn de meeste *préfaciers* zelf schrijvers die, zoals we ons uit vorig hoofdstuk herinneren, dus tot de ‘premier cercle des pairs’ behoren en hun medeschrijvers de meest gerespecteerde vorm van literair-esthetische erkenning kunnen toebedelen.¹⁰⁶⁴ De legitimering van een onbekende auteur vraagt dus om het creëren van een socio-cultureel referentiekader dat in de eerste plaats herkenbaar is voor het doelpubliek, en de broncontext daarin inpast om het als het ware behapbaar te maken voor het nieuwe publiek. De Decker formuleert deze strategie in het reeds vermelde interview met Deloof als volgt:

¹⁰⁶⁴ Heinich, Nathalie. *L’épreuve de la grandeur*. op. cit., p. 262.

We zijn van plan verder iedere aflevering te laten inleiden door een auteur met wiens naam de Franstalige lezer vertrouwd is. Dit wil niet noodzakelijk zeggen dat die inleider de Franse nationaliteit zou moeten hebben. Door een inleider te kiezen die de meeste lezers kennen, beogen we zoveel mogelijk de onbekendheid te overbruggen van de schrijver van het boek zelf.¹⁰⁶⁵

De selectie van bekende en geloofwaardige voorwoordschrijvers is dus duidelijk een onderdeel van het hercontextualiserende *reframing*-proces dat de vertaalde teksten moet herinbedden in de nieuwe doelcontext. Inderdaad heeft niet elke voorwoordschrijver de Franse nationaliteit, maar toch is dat meermaals het geval en gaat het zoals gezegd steeds om bekende figuren in de hele francophonie. Door in de paratekst andere stemmen dan die van hemzelf als *directeur de collection* aan het woord te laten, wordt de legitimiteit van de reeks bovendien versterkt. Dankzij de afwisseling van stemmen zowel binnen de paratekst van één volume als in het geheel van de collectie wordt voor de lezer namelijk de indruk gewekt dat verschillende onbevooroordeelde derde partijen – die bovendien, zoals gezegd, herkenbare en gezaghebbende figuren zijn in het literaire veld van de vertalende literatuur – zich elk vanuit hun verschillende achtergronden positief uitspreken over de kwaliteiten van de Nederlandstalige schrijvers die ze inleiden. Als De Decker daarentegen bijvoorbeeld zelf systematisch zijn collectie van voorwoorden had voorzien, zou de lezer misschien makkelijker de impressie hebben gekregen te worden geconfronteerd met de promopraatjes van een fervente *directeur de collection* die de lezer tracht te overtuigen van de kwaliteiten van schrijvers die hijzelf uitgeeft – wat een minder geloofwaardige, ‘objectieve’ indruk zou hebben gegeven.

Natuurlijk is het De Decker die deze voorwoordschrijvers vraagt en selecteert en ook al is hij dus strikt genomen zelf niet aan het woord, in zekere zin heeft hij dus toch nog steeds het laatste woord. Deze selectie van voorwoordschrijvers maakt dus duidelijk deel uit van het transformatieve, in zekere zin zelfs manipulatieve en hercontextualiserende vertaalproces, dat het oorspronkelijke broncultuurproduct noodgedwongen ondergaat. Maar voor de lezer lijkt het alsof deze voorwoordschrijvers uit en voor zichzelf spreken. Deze *préfaciers* functioneren zo als het ware als tijdelijke vertellers (‘temporary narrators’), vergelijkbaar met hoe Sue-Ann Harding deze term in een kader van socio-narratieve theorie aanwendt:

Temporary narrators [are] actors to whom the function of narrating is temporarily transferred, as in the case of direct speech (Bal 2009) or, in this case,

¹⁰⁶⁵ Deloof, Jan. *op. cit.*, p. 141.

in the inclusion of texts penned by commentators and/or lifted from other media.¹⁰⁶⁶

Harding benadrukt zo de mediërende en manipulatieve manier waarop zogezegde ‘eye witness accounts’ of ‘expert accounts’ ingebed worden in een overkoepelend betoog om een indruk van legitimiteit en waarachtigheid te verschaffen aan bredere, overkoepelende ‘socio-narratives’ en aan de narratieve positie van de andere betrokkenen. In dit geval gaat het onder meer om De Deckers geloofwaardigheid als promotor van de Nederlandstalige literatuur in de francophonie en is de bredere ‘narrative’ er een die de kwaliteit en leeswaardigheid van de Nederlandstalige literatuur wil onderstrepen. Zoals Baker ook beargumenteert aan de hand van het concept ‘characterological coherence’, dat overlapt met ons gebruik van ‘ethos’ heeft de manier waarop de (verschillende) spreker(s) al dan niet geloofwaardig en betrouwbaar overkomen natuurlijk een belangrijke impact op de geloofwaardigheid van het verhaal dat ze trachten te vertellen.¹⁰⁶⁷ Door te benadrukken dat ‘the temporary narrator is framed by the overall narrator before s/he even speaks’¹⁰⁶⁸ doorbreekt Harding de illusie dat we met een authentieke getuigenis te maken te hebben. Ze maakt ons erop attent dat er steeds een heel selectieproces aan voorafgaat alvorens iemand zogezegd ‘rechtstreeks’ aan het woord wordt gelaten.¹⁰⁶⁹ Hierbij nodigt ze uit kritische vragen te stellen die ook op onze huidige paratekstuele analyse van toepassing zijn: ‘who may narrate and who may not? How do narrators control or re-narrate their temporary narrators?’¹⁰⁷⁰

De concrete voorwoorden van Claus’ *Vendredi* (1975) en *L’Étonnement* (1976) zijn geschreven door respectievelijk de Franstalig-Belgische toneelschrijver van Pools-Joodse afkomst René Kalisky (1936-1981)¹⁰⁷¹ en de Fransman Claude Roy (1915 - 1997)¹⁰⁷².

¹⁰⁶⁶ Zie Harding, Sue-Ann. ‘How do I apply narrative theory?’ *op. cit.*, p. 302.

¹⁰⁶⁷ Baker, Mona. *Translation and Conflict*. *op. cit.*, p. 148: Baker wijst erop dat het concept van ‘characterological coherence’ uit de socio-narratieve theorie overlapt met ‘the contemporary notion of source credibility and the traditional concept of ethos ([Fisher] 1997: 316), but differs from them in terms of emphasis on features such as expertise and intelligence. Nuances of definition aside, the ultimate question here “is not only do we understand the story, do we like it, but do we trust the storyteller?” (Whitebrook 2001: 135)’.

¹⁰⁶⁸ Harding, Sue-Ann. ‘Translating eyewitness accounts’. *op. cit.*, p. 237.

¹⁰⁶⁹ Baker wijst op het transformerende, manipulerende effect van ‘selective appropriation’ als onderdeel van het *reframing*-proces in vertaling. Zie Baker, Mona. *Translation and Conflict*. *op. cit.*, p. 71-77. Baker heeft het voornamelijk over de tekstkeuze zelf, waarop we hierna eveneens ingaan, maar de bewust selectieve manier waarop ook ‘legitimerende stemmen’ of ‘tijdelijke vertellers’ gekozen worden, lijkt ons – in navolging van Harding – deel uit te maken van het hercontextualiserende, herinbeddende proces.

¹⁰⁷⁰ Harding, Sue-Ann. ‘How do I apply narrative theory?’ *op. cit.*, p. 303.

¹⁰⁷¹ Kalisky, René. ‘Vendredi, ou l’audace au singulier’ (Voorwoord). In: Claus, Hugo. *Vendredi, jour de liberté*. (vert. Sigrid, Jean). Brussel: Éditions Complexe, 1975. p. 5-7.

Van eind jaren zestig tot begin jaren zeventig gaf niemand minder dan Jacques Lemarchand, de grote Parijse theatercriticus en uitgever van theater bij Gallimard die we al eerder tegenkwamen, Kalisky's eerste theaterwerken uit, en in 1974 en 1975 ontving de intussen naar Parijs verhuisde toneelauteur enkele belangrijke theaterprijzen die zijn werk definitief op de kaart zetten. Vooraanstaande Franse theatermakers zoals Antoine Vitez begonnen zijn stukken op te voeren die zowel thematisch als dramaturgisch gezien steeds uitdagender en complexer werden. Diezelfde Antoine Vitez zei over Kalisky's theater dat 'het zich onbevreesd vastbijt in de geschiedenis, het lot van de mens en zijn dagelijkse mythen'¹⁰⁷³ – een beschrijving die ook voor *Vrijdag* en meerdere andere Clausstukken niet zou misstaan. Kalisky was daarnaast net als Claus ook sterk geïnteresseerd in allerlei religieuze motieven uit verschillende al dan niet Joods-Christelijke tradities zonder daarom een religieus theater te schrijven. Roy aan de andere kant was een bekend criticus van onder meer literatuur in meerdere belangrijke Franse bladen – in *Libération* schreef hij bijvoorbeeld al in 1957 een lovende recensie over Claus' *L'Homme aux mains vides* en enkele jaren voordien, in maart 1955, was hij ook aanwezig op het fameuze *déjeuner aux chandelles* dat naar aanleiding van de publicatie van *Jours de canicule* en de opvoering van *La Fiancée du matin* in Parijs georganiseerd werd (zie supra).¹⁰⁷⁴ Zoals Johan Velter ontdekte, blijkt de harpijfiguur die afgebeeld stond op de oorspronkelijke kapt van *De verwondering* (1962) trouwens afkomstig te zijn uit het boek *Arts fantastiques* (1960) van niemand minder dan Claude Roy.¹⁰⁷⁵ Er bestond met andere woorden al een connectie tussen beide auteurs en tussen Roy en *De verwondering* in het bijzonder, nog voor Roy aan zijn voorwoord bij *L'Étonnement* begon. Roy stond daarnaast bekend als dichter, schrijver van essays, romans, reisverslagen en kinderboeken. Vooral zijn dichtwerk ontving veel bijval, wat hem in 1985 uiteindelijk zelfs de eerste Prix Goncourt de la poésie zou opleveren. Hij was ook een tijdlang lid van het *comité de lecture* bij Gallimard. Bovendien had Roy de tweede wereldoorlog – waaraan de herinnering voortdurend (al dan niet sluimerend)

¹⁰⁷² Roy, Claude. 'Avant-dire' (Voorwoord). In: Claus, Hugo. *L'Étonnement*. (vert. Buysse, Maddy). Brussel: Éditions Complexe, 1976. p. 7-11.

¹⁰⁷³ Zie Mercelis, Heleen. 'René Kalisky: De geschiedenis dubbelop gespeeld'. *Documenta: mededelingen van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst Gent* 29.1 (2011): p. 25-43.

¹⁰⁷⁴ Een lijst met genodigden – waaronder Roys naam – bevindt zich in de archieven van Grasset-Fasquelle, IMEC.

¹⁰⁷⁵ Zie Velter, Johan. 'Wat details rond *De verwondering* van Hugo Claus (10)'. *SFCDT* (2015), online publicatie. <https://sfcdt.wordpress.com/2015/04/17/wat-details-rond-de-verwondering-van-hugo-claus-10/> (Laatst geraadpleegd 10 augustus 2019). Als bijschrift bij de harpijfabbeelding in Roys boek stond er, zo geeft Velter aan, onder meer het volgende: 'l'homme est autre chose que ce qu'il est, et le poète, le comédien, le romancier sont ceux qui tirent parti de ce dédoublement premier pour devenir ce qu'ils ne sont pas en s'accomplissant eux-mêmes'.

aanwezig is in *De verwondering* (1962) – van zeer nabij meegemaakt, eerst als soldaat en nadien als oorlogscorrespondent en verzetslid. Beide *préfaciers* voldoen dus zowel dankzij hun eigen schrijverschap als dankzij hun bekendheid in Frankrijk en daarbuiten en hun vertrouwdheid met het genre en/of de thematiek van het werk dat ze introduceren aan de voorwaarden om als goede ‘tijdelijke expert-vertellers’ aangewend te kunnen worden.

Zoals De Decker zei in zijn interview over de reeks, geven de voorwoorden inderdaad een breder literair en socio-cultureel referentiekader, dat niettemin onvermijdelijk doordrongen is van ‘intelligibilities and interests that are fundamentally domestic’¹⁰⁷⁶ waarbij ‘het vreemde’ met andere woorden op een ‘verteerbare’ manier wordt voorgesteld aan het nieuwe doelpubliek. Daarnaast reflecteren de voorwoorden ook duidelijk de (auteurs)positie en habitus van de *préfaciers* die ondanks hun gelijkaardig opzet om de vertaalde auteur en het vertaalde werk in te leiden voor een Franstalig publiek, heel verschillend te werk gaan.

Kalisky vertrekt grotendeels vanuit een auteursbeeld dat in de jaren zeventig al over Claus in de Franstalige doelcultuur bestond. Claus was er toen al geen complete vreemdeling meer door de vroegere uitgaven en opvoeringen van zijn werk en door de interviews en recensies met en over hem in de Franse pers waarin hij wel vaker als een iconoclast of ‘enfant terrible’ van de Nederlandstalige, Vlaamse of Belgische literatuur werd voorgesteld – een beeld waaraan de schrijver zelf vlijtig bijdroeg door zich rebels op te stellen in onder meer (Franstalige) interviews.¹⁰⁷⁷ Daarnaast ging ook in Franstalig-België en zelfs in Frankrijk¹⁰⁷⁸ het *Masscheroen*-schandaal dat eind jaren zestig plaatsvond op het internationale experimentele film- en theaterfestival te Knokke niet ongemerkt voorbij en werd het voorval zoals gezegd ook vermeld in onder meer de brochure bij de eerste *Vendredi*-opvoeringen.¹⁰⁷⁹ Kalisky heeft het in zijn voorwoord dus

¹⁰⁷⁶ Venuti, Lawrence. ‘Retranslations: the creation of value’. *op. cit.* p. 25.

¹⁰⁷⁷ Ook later, na de publicatie van *Le Chagrin des Belges* (1985), werd hij vaak als ‘enfant terrible’ voorgesteld, zie o.m. vorig hoofdstuk.

¹⁰⁷⁸ Zie bijvoorbeeld een artikel dat over de *Masscheroen*-zaak gaat in *Le Monde*: Anoniem. ‘L'écrivain belge Hugo Claus est condamné à quatre mois de prison’. *Le Monde*, 8 juni 1968. Ook in bijvoorbeeld het Franse blad *La Quinzaine Littéraire* werd in een interview met de auteur n.a.v. het verschijnen van *Omtrent Deedee* in Franse vertaling bij Gallimard (1969) nog naar de zaak verwezen: Bonnefoy, Claude. ‘Mysticisme et sensualité’. *La Quinzaine Littéraire*, [preciese datum onbekend] 1969: ‘Plus que de son roman, Hugo Claus a envie de parler de son procès’.

¹⁰⁷⁹ Tijdens het vierde internationale experimentele film- en theaterfestival te Knokke (1967) liet Claus in zijn bewerking van het mirakelspel *Marieke van Nieumeghen* drie naakte mannen optreden die attributen van de Heilige Drievuldigheid bij zich droegen en met een zweep door een halfnaakte Marieke van het podium werden verjaagd. Claus werd hiervoor veroordeeld voor openbare zedenschennis met een effectieve celstraf die nadien omgezet werd in een voorwaardelijk gevangenisstraf en geldboete. In zijn Franstalige roman *Tous*

niet voor niets over Claus' 'réputation d'enfant terrible des lettres belges [qui] n'est plus à faire'¹⁰⁸⁰ waarbij hij Claus' status als gevestigd (toneel)auteur als een voldongen feit beschouwt en hem uitdrukkelijk als een Belgisch auteur bestempelt. Opnieuw hebben we hier onder meer wat betreft de identitaire categorisering van Claus als 'Belgisch' schrijver te maken met wat we eerder al identificeerden als 'framing by labelling'.¹⁰⁸¹ Maar ook de manier waarop Claus als 'enfant terrible' wordt voorgesteld – en positief beoordeeld – behoort tot een dergelijk (*re*)framing-proces waarbij Kalisky Claus inbedt in een bepaald literair repertoire¹⁰⁸² dat verbonden is aan bepaalde waardeoordelen. In Kalisky's geval kan deze definiëring van Claus als 'enfant terrible' als een positieve categorisering worden opgevat, die parallel loopt met zijn eigen erg kritische en ondermijnende visie op het hedendaags theater.

Kalisky focust geheel in lijn met deze nadruk op een rebelse reputatie voornamelijk op 'l'audace' – het lef, de stoutmoedigheid van Claus' theater – wat hij als een onvolprezen en noodzakelijke kwaliteit ziet voor hedendaags theater en wat ook een eigenschap is die aan Kalisky's eigen theaterteksten wordt toegeschreven.¹⁰⁸³ Kalisky beschrijft Claus' 'œuvre [...] déconcertante' als zijnde omringd door een 'climat de scandale' en betreft in zijn zeer lovende betoog zijn eigen wel vaker geuite kritiek op contemporaine stromingen in het internationaal theater. Kalisky benadrukt dat het verkeerd zou zijn om Claus' *Vrijdag* als gevolg van het non-conformisme van de auteur en het dagelijkse leven van de simpele mens dat erin wordt afgebeeld onder te brengen in dezelfde categorie als het 'théâtre militant de France et d'ailleurs':

[...] c'est là commettre une erreur d'appréciation fondamentale. Claus ne s'embarrasse d'aucun *a priori*. Il n'est jamais lui-même que dans le bruit et la fureur de ses personnages. Il ne politise pas ses « héros », qui appartiennent intimement au tiers-milieu social.¹⁰⁸⁴

les bars de Zanzibar (1994) verwijst ook David McNeil op ludieke wijze naar dit schandaal. Zie Vanasten, Stéphanie. "Appellez-moi empereur". *op. cit.*, p. 267.

¹⁰⁸⁰ Kalisky, René. *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁸¹ Baker, Mona. *Translation and Conflict*. *op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁸² Zoals we in onze methodologie opmerkten zijn er meerdere punten van overlap tussen het (her)inbedden van een (in vertaling ontvangen) oeuvre of auteur in het cultureel repertoire (zie Even-Zohar, Itamar. 'The Making of Culture Repertoire'. *op. cit.*; Andringa, Els et al. *op. cit.*) van de doelcontext en Bakers socio-narratieve kijk op *reframing*-mechanismen die in vertaling optreden. Waar Bakers model vooral verhelderend is om het functioneren van bredere contextuele en ideologische kaders te bespreken, vormt het repertoire-begrip, en dan vooral in de uitwerking van Andringa, Els et al. *op. cit.* een verfijnder op de literaire receptie toegespitst instrument.

¹⁰⁸³ Zie Mercelis, Heleen. *op. cit.* p. 43. Zie ook Goriely, Serge. *Le théâtre de René Kalisky: tragique et ludique dans la représentation de l'histoire*. Brussel-New York: Peter Lang, 2008.

¹⁰⁸⁴ Kalisky, René. *op. cit.*, p. 6.

Hij bekritiseert daarbij het gebrek aan ‘audace’ dat volgens hem het hedendaagse theater kenmerkt, en dat wél degelijk in Claus’ werk vervat zit:

L’audace au singulier de *Vendredi* réside dans le refus de son auteur à sublimer le réel, et dans son pouvoir d’y faire œuvre de poète tout en laissant la matière dans l’état où il l’a trouvée. Par là s’explique peut-être l’approche timorée, transie, de cette dramaturgie simple mais volcanique par les gens de théâtre.¹⁰⁸⁵

Kalisky is dan ook niet mals voor de manier waarop *Vendredi* enkele jaren voordien – in 1971, met de Franstalige première van het stuk – werd opgevoerd in het Théâtre National en die volgens hem te getemperd was en van te weinig lef getuigde. Hij oordeelt hierover:

Assagir Claus, revient à le trahir. On n’interprète point l’audace au théâtre. On la restitue.¹⁰⁸⁶

Over Sigrids bewerking laat Kalisky zich wel positief uit. Gezien het hele opzet van het voorwoord bij de vertaling kan hij natuurlijk moeilijk anders. Kalisky besluit met name dat Sigrids vertaling de diepe oerkracht van het stuk weet te bewaren. Toch gaat hij nergens op de eigenlijke vertaling in en blijkt die wederom als een vanzelfsprekendheid te worden gezien.

“Vendredi” est un théâtre sans masque, sans cothurnes, une œuvre écrite pour être jouée, incarnée sans filet. La très remarquable adaptation de Jean Sigrid devrait suffire à décourager toute tentative de détourner ce théâtre de ses eaux profondes, originelles.¹⁰⁸⁷

Het is in het vasthouden aan deze ‘eaux profondes, originelles’ dat Kalisky Claus’ ‘audace’, zijn lef en zijn eigenheid situeert. Hij heeft het er eerder namelijk over dat Claus zijn thema’s en personages in een ruwe staat laat, zoals hij ze als het ware ‘gevonden heeft’ en zoals ze ‘echt bestaan’ zonder er een politiek laagje overheen te smeren (‘il ne politise pas ses héros’¹⁰⁸⁸). Hij laat zijn personages volgens Kalisky niet opdraven als stemmen van bepaalde ideologische overtuigingen maar beeldt ze in hun diepmenselijke tegenstrijdigheden af. In soortgelijke termen als de hierboven geciteerde ‘eaux profondes, originelles’ beschrijft Kalisky Claus’ oeuvre als volgt:

Une oeuvre qui, tel un fleuve, déborde de son lit originel pour se répandre en un delta d’intentions abouties – ce fameux delta clausien qui charrie, draine

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 6.

alluvions, jeunes pousses ou épaves au fil de ses humeurs tumultueuses. Quand tant d'autres se satisfont de l'océan (thalassa ! thalassa !), Claus s'immerge dans le cloaque foetal.¹⁰⁸⁹

Ook al heeft Kalisky het dus in meerdere bewoordingen over de bron, de oorsprong of de origine van Claus' schrijven, hij linkt die nergens aan de 'Vlaamse wortels' van de auteur die vaak nochtans zo vanzelfsprekend de kop op steken wanneer men het over de oorsprong en oerkracht van zijn werk heeft. Ook wanneer Kalisky terloops aanstipt dat Claus elementen van dialecttaal gebruikt in zijn stuk, koppelt hij dat niet aan de Vlaamse achtergrond van de auteur. Zelfs al wordt *Vrijdag* vaak als één van Claus' eerste uitgesproken 'Vlaamse' stukken bestempeld – wat zich ook in de kritiek reflecteerde –, Kalisky gaat helemaal niet in op Vlaamse stereotypen die herkenbaar waren binnen een Frans(talig) socio-cultureel referentiekader. Hij lijkt dergelijke streekgebonden verwijzingen zelfs systematisch te vermijden om Claus niet ongewenst te reduceren tot een *heimatauteur* of tot streekgebonden naturalisme dat het arbeidersmilieu naturalistisch-realistisch afbeeldt en dialect slechts aanwendt om de nodige authenticiteit te bekomen. Het woordje 'flamand' komt dan ook maar een enkele keer voor in Kalisky's inleiding, en dan nog gevolgd door een vraagteken: wanneer hij Claus tot de 'lettres belges' rekent voegt hij daar tussen haakjes aan toe '(faut-il dire flamandes?)'.¹⁰⁹⁰ Als Franstalige Belg toont Kalisky zich dus bewust van identitaire gevoeligheden in de broncultuur en mogelijk van daarmee gepaard gaande intra-Belgische spanningen. Hij illustreert bijgevolg dat hij de identitaire termen 'belge' of 'flamand' met kennis van zake gebruikt – wat echter niet wil zeggen dat zijn gebruik ervan daarom 'objectief' is. Door nergens naar Claus' Vlaamse, noch naar zijn Belgische achtergrond te verwijzen behalve in dat éne en dan nog vragende zinnetje, presenteert Kalisky Claus bovendien in de eerste plaats als een vertegenwoordiger van het internationale contemporaine theater en niet slechts als een theaterschrijver vanuit de periferie die gedefinieerd moet worden op basis van zijn afkomst.

Op die manier wijkt Kalisky's voorwoord in zekere zin af van andere nogal stereotyperende paratekstuele elementen zoals de titel van de collectie of de flaptekst van de *Vendredi*-uitgave. Die opent namelijk met een situering van het stuk in Vlaanderen, waarbij wordt verwezen naar de 'hyperrealistische' dialecttaal en expliciet de link wordt gelegd met een eerdere traditie van Vlaamse Franstalige theaterauteurs die bekendheid genoten – en bepaalde Vlaamse, '(mythe) nordique'-stereotypen genereerden – bij een breed Franstalig publiek door de vergelijking met de Franstalig-Vlaamse auteur Crommelynck te maken.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*

De verschillen met de paratekst van *L'Étonnement* (1976) springen na deze beschouwingen meteen in het oog. Alleen al op de eerste bladzijde van het voorwoord van de Fransman Claude Roy wordt Claus voorgesteld als 'Hugo Claus le Flamand' en komen varianten op de termen 'flamand' of 'Flandre' maar liefst zeven keer voor. Opnieuw hebben deze 'labels' een duidelijke 'framende' functie. De achterflaptekst daarentegen herhaalt een fragmentje uit Roys voorwoord waarin Claus vooral binnen de wereldliteratuur wordt geplaatst en waarin geen enkele referentie aan de Vlaamse setting van de roman terugkomt – met andere woorden min of meer de omgekeerde verhouding qua inhoud tussen de flaptekst en het voorwoord dan bij de *Vendredi*-uitgave, waar de stereotyperende *hetero-images* zich voornamelijk tot de achterflap beperkten. Ook in de rest van zijn betoog strooit Roy nochtans kwistig met allerhande identitaire termen en passeren alle Vlaamse stereotypen van dienst de revue; 'les béguinages, la rumeur des kermesses, l'oraison et la ripaille, [...] la dentellière et [l]es gueux révoltés'.¹⁰⁹¹ Roy blijkt als Fransman met andere woorden meer 'noorderse' exotiek in Claus' werk te zien dan de Belg Kalisky en is bijgevolg meer geneigd om terug te vallen op stereotiepe beelden over de broncultuur (*hetero-images*) – wat trouwens ook in de Franstalig-Belgische pers als kritische randbeschouwing wordt opgemerkt. In een erg lovende recensie naar aanleiding van de *Plat Pays*-publicatie van *L'Étonnement* schrijft Georges Sion met name in *Le Soir* dat Claude Roy er in zijn voorwoord niet voor terugschrikt om allerhande clichés op te rakelen.¹⁰⁹² In tegenstelling tot Kalisky heeft Roy vanuit zijn centraal, Frans perspectief blijkbaar veel meer de neiging de kleinere Nederlandstalige of zelfs Vlaamse literatuur terug te brengen tot haar territoriale specificiteiten alvorens die in een Europees en universeel perspectief te plaatsen.¹⁰⁹³ Tegen deze achtergrond noemt Roy 'les Flamands' een 'grand petit peuple'¹⁰⁹⁴ waarvan

¹⁰⁹¹ Roy, Claude. *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁹² Sion, Georges. 'Hugo Claus. *L'Étonnement*. Initiation à un monde impossible?'. *Le Soir*, 1 juni 1977. De Decker zegt hierover zelf: 'Ik heb inderdaad gemerkt dat [Roys] visie op Vlaanderen nogal stereotiep was, maar ik heb zijn tekst helemaal niet geweigerd of zeker niet gewijzigd. Hij was een goede stylist en hij was in die tijd – hij werkte voornamelijk voor *le Nouvel Observateur* – iemand die gevolgd werd als iemand die een goede kennis had van de buitenlandse literatuur. In zekere zin was dat een manier om laat ons zeggen de Franse lezer meer aan te trekken.' Interview met Jacques De Decker, afgenomen door Elies Smeyers op 23 november 2017.

¹⁰⁹³ Hierbij kan worden opgemerkt dat ook in de oorspronkelijke Nederlandstalige kritische ontvangst van *De verwondering* (1962) vaak sterk op 'het typisch Vlaamse' werd gefocust en tegelijkertijd werd geopperd dat Claus dat met zijn uitzonderlijke roman tegelijkertijd oversteeg, waardoor in de kritiek dus 'het beeld naar voren [kwam] dat Claus met *De verwondering* het prototype van een Vlaamse (streek)roman naar een hoger niveau h[ad] getild'. Zie Lemmens, Wendy. *op. cit.*, p. 232.

¹⁰⁹⁴ Een dergelijke formulering doet sterk denken aan de openingszin van Edmond Picards basistekst binnen het nationaal-literaire discours van de 'âme belge': 'L'âme d'un peuple! L'âme d'un petit peuple! grande, peut-être, comme petite peut l'être l'âme d'un grand peuple'. Picard, Edmond. 'L'âme belge'. *Revue Encyclopédique*, 24 juillet 1897, p. 595-599.

de taal '[est] une de ces langues où la communication avec le reste du monde est tributaire du talent des traducteurs'. Na het belang van de vertalers op deze manier in de verf te hebben gezet, hecht Roy – net als Kalsiky die slechts kort naar Sigrids vertaling-bewerking verwees – verder echter geen enkele aandacht meer aan de eigenlijke vertaling.

Na Claus, zijn werk en 'zijn cultuur van oorsprong' als 'typisch Vlaams' te hebben bestempeld, plaatst Roy hem vervolgens via de bekende uitspraak van August Vermeylen binnen een Europees kader: 'Nous voulons être flamands pour devenir européens'.¹⁰⁹⁵ Meer nog, hij wil Claus zelfs een plekje binnen het repertoire van de wereldliteratuur toeschrijven: 'C'est modestie de ne parler ici que de l'Europe'.¹⁰⁹⁶ Volgens Roy is Claus zeker een Nobelprijs waardig en kan hij zich meten aan een hele schare klassieke voorbeelden. Naast vergelijkingen met de Latijnse literatuur aarzelt Roy niet om Claus' oeuvre eveneens met grote namen uit de wereldliteratuur in verband te brengen – zowel uit het Nederlandse als uit andere taalgebieden en uit verschillende historische periodes. Joyce, Dostojewski of Shakespeare, maar ook Vondel en Douwes Dekker passeren op die manier de revue. Stuk voor stuk functioneren dergelijke referenties naar een bepaald literair repertoire als herkenningpunten, drukken ze een waardeoordeel uit en wekken ze de suggestie van literaire kwaliteit – en van de kennis van zaken van de *préfacier*.

Roy laat in zijn voorwoord met name duidelijk ook zijn kennis over Claus' werk en de Nederlandstalige literatuur zien – wat natuurlijk moet bijdragen aan zijn geloofwaardigheid als *préfacier*. Hij verwijst daarbij naar meerdere andere werken van Claus zoals *Thyeste* of *Les Poèmes d'Oostakker*¹⁰⁹⁷ – waarvan hij zelfs een in het Frans vertaald fragment citeert uit het gedicht 'Livia'. Net als bij Kalisky komt ook bij Roy trouwens kort Claus' status als 'enfant terrible' met een rebelse drang tot het ondergraven van gezag aan bod – wat dus ook als een soort 'topos' functioneert. Ook van het auteursbeeld en de zelfpositionering van de auteur toont Roy zich op die manier op de hoogte en het lijkt erop dat hij die zelfs tracht te situeren ten opzichte van andere Nederlandstalige schrijvers. Wanneer Roy Claus' verzet tegen alle vormen van onderdrukkende krachten beschrijft, vergelijkt hij Claus' temperament namelijk met dat van Eduard Douwes Decker:

Claus est flamand dans la passion d'amour et la haine de l'oppression. Quand il part en bataille, il peut dire, comme le Dekker de *Max Havelaar*: « Plus la

¹⁰⁹⁵ Roy, Claude. *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p. 9.

réprobation sera véhémente, plus cela me fera plaisir, car j'aurai d'autant plus de chances d'être entendu. » (p. 7)

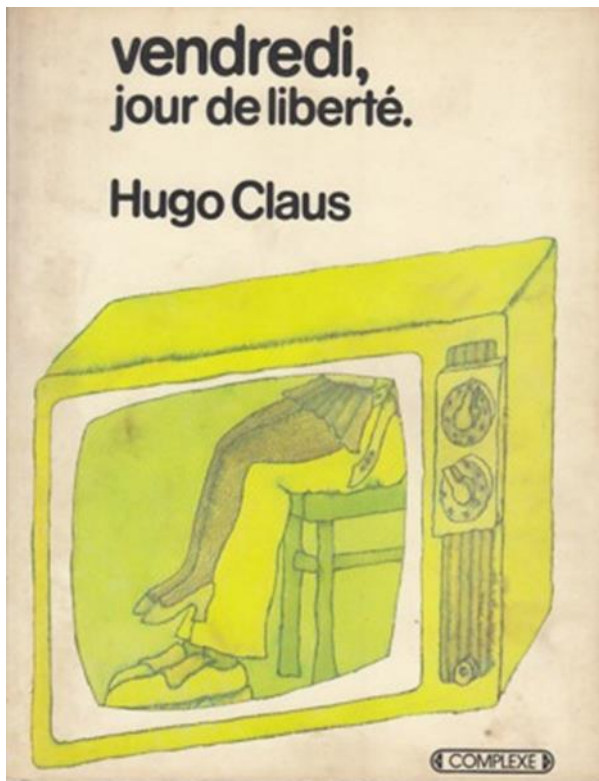
Niettemin is er in Roys beschrijving een zekere kortsluiting waar te nemen tussen Claus' expliciet vermelde Vlaamse identiteit die Roy met opstandigheid in verband brengt en de rechtstreekse associatie van dat opstandige 'Vlaamse' temperament met de Nederlandse geestelijke vader van *Max Havelaar* (1860). Enerzijds komt deze 'namedropping' over als een illustratie van Roys expertise, een manier om een gezaghebbend ethos te creëren aangezien Roy zijn kennis van de Nederlandse literatuur aan de Franstalige lezer illustreert door naast Claus' eigen oeuvre ook te verwijzen naar de *Max Havelaar*-roman – die op dat moment trouwens al meer dan eens in het Frans was vertaald. Anderzijds is het beschrijven van Claus' Vlaamsheid door een Nederlands auteur aan te halen vanuit het oogpunt van een Nederlands, Vlaams of tot op zekere hoogte misschien ook Franstalig-Belgisch lezerspubliek op zijn minst eigenaardig te noemen. Maar dat is niet noodzakelijk het geval vanuit een Frans perspectief waar categorieën als 'hollandais', 'flamand' en 'belge', zoals reeds eerder aangetoond, vaak zonder veel onderscheid door elkaar worden gebruikt aangezien ze niet dezelfde ideologische en identitaire gevoeligheden meedragen als in de broncultuur/-culturen. Vanuit een Frans perspectief hoeft deze Nederlands-Vlaamse vergelijking Roys gezaghebbende positie als *préfacier* dus niet noodzakelijk te ondermijnen. Eenzelfde uitspraak in het discours van de '(temporary) expert narrator' – in dit geval de voorwoordschrijver – kan met andere woorden zowel de indruk van een gezaghebbend ethos versterken als de autoriteit en de voorgewende kennis van zaken van de 'narratieve instantie' in kwestie fundamenteel ondergraven al naar gelang het perspectief van de lezers/ontvangers en de zogenaamde bredere 'socio-narratives' waarmee ze vertrouwd zijn.¹⁰⁹⁸

Dit voorbeeld van een spanning tussen het wekken van een impressie van autoriteit en kennis enerzijds en door de mand vallen anderzijds illustreert het volatiele karakter van socio-culturele constructies zoals identitaire categorieën. Ook getuigt het van de invloed van het perspectief en de positionering van de betrokken mediators op het transformatieve vertaalproces of culturele transferproces. Dit laatste wordt ook duidelijk geïllustreerd in de verschillen tussen de voorwoorden van Roy – die verder van de eigenlijke broncultuur af stond en vanuit een centraler, dominanter perspectief sprak – en van Kalisky – die zelf van Belgische afkomst was en zich uit de zogenaamde periferie tot in Parijs opgewerkte.

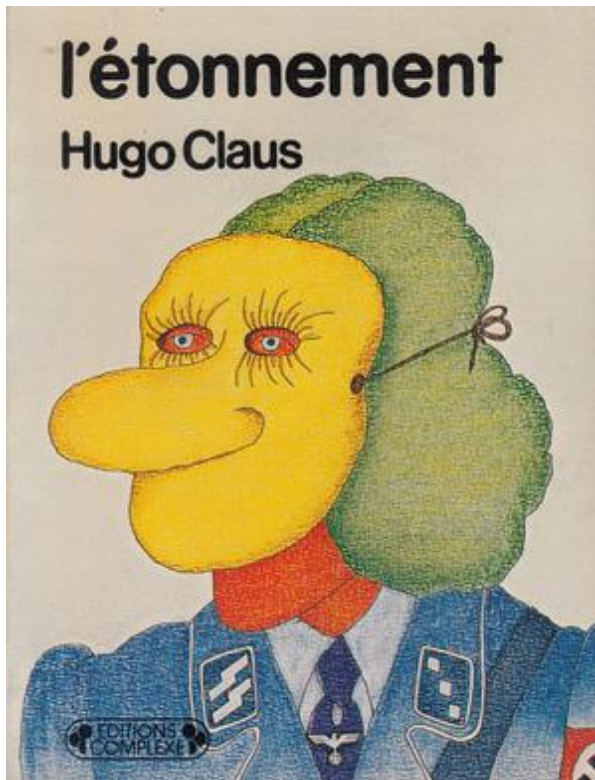
¹⁰⁹⁸ Zie Baker, Mona. *Translation and Conflict*. op. cit., p. 148.

De afbeeldingen op de voorflap – misschien wel het opvallendste paratekstuele element – stralen daarentegen weinig cultuurspecifieke eigenheid uit en kunnen niet zo vanzelfsprekend met Vlaamse stereotypen in verband worden gebracht. Bij *Vendredi, jour de liberté* (1975) zien we een televisiescherm dat de benen toont van een man en van een meisje dat op zijn schoot zit. De ontknoopte broeksriem hint daarbij duidelijk naar de incestueuze vader-dochter relatie en de televisie zelf komt ook meermaals terug in de actie van het stuk en moet uiteindelijk Georges' opgekropte woede ontgelden. Bij *L'Étonnement* (1976) zien we een gemaskerd hoofd dat boven de kraag van een vestje met SS- en andere nazi-insignes uitsteekt. Meteen wordt zo de link gelegd met het *bal masqué* dat de actie in *De verwondering* ontketent evenals met de nasleep van de oorlog en de collaboratie die de rode draad in het boek vormen. Het gemaskerd hoofd doet misschien wel grotesk aan, maar de stijl van de tekening is in zijn afgelijnde vlakheid allesbehalve Ensoriaans.¹⁰⁹⁹ Wat er is afgebeeld, noch de manier waarop het is afgebeeld, lijkt met andere woorden krachtige associaties met een typisch Vlaamse of bij uitbreiding Belgische 'Plat Pays'-context op te wekken. Bij *Vendredi* contrasteert dit met de achterflaptekst die zoals gezegd expliciet naar Vlaanderen verwijst, terwijl het bij *L'Étonnement* vooral afsteekt tegen het stereotyperende voorwoord. In de latere heruitgave van *L'Étonnement* bij Mazarine (1986) zou daarentegen wel een fragment van een Ensor-schilderij op de voorflap prijken – net als bij de vroegste *Chagrin des Belges* (1985) uitgave.

¹⁰⁹⁹ Wie de ontwerper van de coverafbeelding was staat nergens aangegeven. Waarschijnlijk gaat het niet om Arlette Stubbe die de veel soberdere, gestileerde omslagen ontwierp van de eerste twee delen van de reeks (Johan Daisnes *Un soir, un train* & Louis-Paul Boons *Menuet*). In elk geval was Claus niet de omslagontwerper van *L'Étonnement*, zoals een aantekening van de auteur in een gesigneerd exemplaar van de Franse vertaling duidelijk maakt: 'Omslag niet van mij/Nooit!!'. Zie Item 226 in Holthuis, Fokas. *Catalogus 60. op. cit.*



Figuur 31 Voorflap van de eerste uitgave van *Vendredi, jour de liberté* (1975) bij Éditions Complexe.



Figuur 32 Voorflap van de eerste uitgave van *L'Étonnement* (1976) bij Éditions Complexe.

‘Een bepaalde objectiviteit tegenover het geheel van de Nederlandse literatuur’¹¹⁰⁰

Naast de reeds besproken titelkeuze van de reeks, de zorgvuldig geselecteerde ‘tijdelijke vertellers’ van de voorwoorden en de coverafbeelding maakt bovendien ook de tekstselectie zelf deel uit van het transformatieve hercontextualiseringsproces eigen aan vertaling en culturele transfer in het algemeen. Vaak hangt die tekstkeuze sterk af van normen uit de vertalende cultuur, zeker wanneer het om een dominante en centrale cultuur gaat,¹¹⁰¹ maar voor De Deckers reeks lijkt vooral ook diens eigen subjectpositie te hebben doorgewogen. Dit springt meteen in het oog wanneer De Decker het heeft over ‘[z]ijn intuïtie’ en ‘[z]ijn gevoel’¹¹⁰² die hem leidden in de tekstselectie wanneer Deloof hem in het eerder vermelde interview vraagt op welke basis de tekstkeuze plaatsvond. Nochtans zegt De Decker in dezelfde adem dat hij daarbij ook een objectief, representatief beeld van de Nederlandse literatuur wil geven:

Ik zoek namelijk een evenwicht tussen wat het Franstalig publiek kan interesseren en een bepaalde objectiviteit tegenover het geheel van de Nederlandse literatuur. Sommige auteurs moeten naar mijn gevoel absoluut in de serie opgenomen worden, zelfs al wijst helemaal niets er op dat de Fransen hen zouden appreciëren. Op zo'n ogenblik moet men er op vertrouwen dat men vroeg of laat aan de kwaliteit zal geven wat haar toekomt.¹¹⁰³

De vertaalde teksten in de reeks weerspiegelen echter bezwaarlijk een ‘bepaalde objectiviteit tegenover het geheel van de Nederlandse literatuur’, maar zijn zoals bij elk vertaalproces, of breder, elk cultureel transferproces, steeds de uitkomst van een onvermijdelijk selectieproces, gedreven door socio-culturele normen en persoonlijke motieven. Ondanks het feit dat er wel naar (die illusie van) een objectief, coherent of consistent verhaal wordt gestreefd, zijn er zoals Baker aan de hand van socio-narratieve theorie aanhaalt, steeds mechanismen van ‘selectieve appropriatie’ aan de gang: ‘To elaborate a coherent narrative’, schrijft Baker, of in ons geval concreter ‘de illusie van een objectieve representatie’, ‘it is inevitable that some elements of experience are excluded and others privileged’.¹¹⁰⁴

¹¹⁰⁰ Deloof, Jan. *op. cit.* p. 141.

¹¹⁰¹ Zie o.m. Jacquemond, Richard. *op. cit.*, p. 150: ‘a hegemonic culture only translates what tends to conform to the stereotypical image of the dominated culture’.

¹¹⁰² Deloof, Jan. *op. cit.* p. 141.

¹¹⁰³ *Ibid.*

¹¹⁰⁴ Baker, Mona. *Translation and Conflict. op. cit.*, p. 71 e.v.

Dat De Deckers persoonlijke achtergrond een niet verwaarloosbare impact op de tekstselectie had valt ook puur op basis van een kritische beschouwing van de in de reeks verschenen teksten op te maken. Zo verschijnt er in de *Plat Pays*-collectie maar liefst tweemaal een tekst van Claus, waaronder een toneelstuk. *Vendredi* is bovendien de enige theatertekst uit de reeks – die verder volledig uit romans bestaat – en vormt op gebied van genre een minder vanzelfsprekende, commercieel verantwoorbare keuze dan een romanvertaling. Aan de andere kant bestond Sigrids vertaling van *Vendredi* al vóór de oprichting van de reeks, waardoor op vertaalkosten kon worden bespaard en had het stuk al enige weerklank gehad in de francofonie, waardoor het financiële risico toch sterk werd gereduceerd. Bovendien werd het in 1975 hernomen door het Théâtre National – wat ook kan hebben bijgedragen tot de opname van het stuk in de reeks.

De keuze voor een theatertekst plus het feit dat De Decker tweemaal dezelfde auteur in de toch al niet zo omvangrijke reeks uitbrengt weerspiegelt daarnaast duidelijk de persoonlijke voorkeuren van de *directeur de collection* die al sinds zijn studententijd gefascineerd¹¹⁰⁵ was door Claus' werk en dan vooral door diens theater. Zoals reeds vermeld schreef De Decker een eindwerk over Claus' toneelwerk, wat later in boekvorm zou verschijnen, (co-)vertaalde hij Claus' *Pas de deux* in 1977 en *Uilenspiegel* in 1987 en verraden zijn brieven aan Claus al vanaf het begin een diepgaande interesse voor diens toneelwerk, waarvan De Decker eind jaren zestig nog vond dat het 'in ons land schandalig onvolprezen'¹¹⁰⁶ was – iets waar hij zo te zien zelf vastbesloten verandering in wilde brengen. De Decker bleef verder voor de rest van zijn carrière nauw betrokken bij de (Franstalig) Belgische toneelwereld, schreef zelf ook originele stukken en werd een gezaghebbend toneelrecensent.

Daarnaast bevat de reeks enkel Vlaamse auteurs, ook al zei De Decker in het interview met Deloof dat '[hij]zelf noch de uitgever [...] de reeks [beoogden] te beperken tot Vlaamse schrijvers'.¹¹⁰⁷ Ook al is het mogelijk dat De Decker de kans niet had om Nederlandse auteurs op te nemen door de nogal snelle stopzetting van de reeks, toch is

¹¹⁰⁵ De Decker sluit een brief van 4 april 1967 aan Claus af met 'met mijn fanatieke groet, Jacques De Decker'. In een brief aan Claus van 19 oktober 1967 wordt zijn fascinatie en engagement als Claus-bemiddelaar nogmaals duidelijk uit deze uitspraak, die hij met zijn verhouding tot Claus vergelijkt: 'tussen de criticus en de schrijver waarover hij schrijft [moet] een verhouding [...] bestaan die even uitzonderlijk is als de liefde, en die aldus maar zelden voorkomt'. Een kopie van beide brieven is aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, UA. In een veel recenter interview over zijn status als bemiddelaar heeft De Decker het ook meermaals over het belang van het engagement van culturele bemiddelaars en over de voordelen van een intieme relatie te onderhouden met de auteur, diens nakomelingen en de literatuur waaruit men bemiddeld. De Decker, Jacques; Béghin, Laurent & Hubert Roland. *op. cit.*

¹¹⁰⁶ In zijn brief van 4 april 1967 voegt hij daar onmiddellijk aan toe dat hij later zelf 'graag een van [Claus'] stukken in het Frans [zou] willen trachten te vertalen.'

¹¹⁰⁷ Deloof, Jan. *op. cit.* p. 140.

het significant dat de zes uitgaven die uiteindelijk in de reeks zouden verschijnen stuk voor stuk Vlaamse auteurs betreffen en er trouwens nergens ooit een publicatie van een Nederlandse auteur werd aangekondigd. Er werden daarentegen bijvoorbeeld wel nog publicaties van de uit Vlaanderen afkomstige schrijvers Ward Ruyslinck (*De ontaarde slapers*), Astère Michel Dhondt (*God in Vlaanderen*) en Louis Paul Boon (*Mijn kleine oorlog*)¹¹⁰⁸ aangekondigd – die echter nooit zouden verschijnen. Enkel Dhondt kan eventueel als een Nederlands auteur worden gezien omdat hij in 1975 het Nederlands staatsburgerschap kreeg, maar hij is niettemin van Vlaamse afkomst – zoals ook de titel van zijn roman duidelijk doet uitschijnen. Deze focus op Vlaamse literatuur past wederom binnen De Deckers persoonlijke achtergrond, die zoals we eerder al zagen veel belang hechtte aan de intra-Belgische dynamieken tussen het Nederlandstalige en Franstalige taalgebied en al zijn carrière lang als een belangrijke intra-Belgische bemiddelaar actief is. In een interview uit 2014 in *Textyles* zegt De Decker hierover met name:

Il est vrai que je me suis toujours senti, en tant que néerlandiste, un médiateur au plein sens du terme. [...] J'ai toujours regretté amèrement qu'on soit si peu informé de part et d'autre de la frontière linguistique de la vie littéraire « d'en face ». Ce n'est pas par hasard si je me suis tant occupé d'Hugo Claus.¹¹⁰⁹

Deze uitspraak valt dus ook in verband te brengen met zijn eerder aangehaalde engagement en positionering binnen het *belgitude*-discours eind jaren zeventig, begin jaren tachtig en linkt zijn positie als Clausbemiddelaar uitdrukkelijk aan zijn hoedanigheid als intra-Belgische *médiateur*. Deze reeks vertalingen van Vlaamse auteurs was trouwens de eerste fictiereeks die bij de in 1971 opgerichte uitgeverij Complexe werd uitgebracht, wat illustreert dat ook de in Brussel gevestigde uitgever een zeker belang hechtte aan wat er in de andere cultuurgemeenschap gebeurde door er haar eerste – en buiten een poëziesamenvatting, enige – fictiereeks aan te wijden.¹¹¹⁰

Opnieuw is er echter ook in het opzet van de reeks duidelijk niet alleen een interne dynamiek op te merken, maar wordt die intra-Belgische bemiddeling ook overstegen. Zoals eerder aangehaald illustreert de aandacht voor het brede Franse taalgebied –

¹¹⁰⁸ Boon zou dan net als Claus met twee publicaties in de reeks vertegenwoordigd zijn aangezien *Menuet* reeds in 1973 in Franse vertaling in de collectie verscheen.

¹¹⁰⁹ De Decker, Jacques; Béghin, Laurent & Hubert Roland. *op. cit.* De Decker is trouwens ook lid van zowel de Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique (waar hij secrétaire perpétuel is), als van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde.

¹¹¹⁰ Het is bijvoorbeeld frappant dat Complexe hier niet koos voor bijvoorbeeld origineel Franstalig(-Belgisch) werk, aangezien daarbij de hoge vertaalkosten werden uitgespaard. Het waren volgens De Decker trouwens vooral de hoog oplopende vertaalkosten die tot de stopzetting van de reeks hadden geleid. Zie interview met Jacques De Decker, afgenomen door Elies Smeyers op 23 november 2017.

onder meer in de selectie van voornamelijk Franse *préfaciers* en in het belang dat er wordt gehecht aan het verzekeren van een goede distributie binnen Frankrijk en andere Franstalige gebieden (zie supra) – dat de reeks internationale ambities heeft. Daarbij wordt zowel ingezet op de verspreiding van de Vlaamse literatuur als op een emancipatie van het Franstalig-Belgische uitgeversveld en bij uitbreiding dus van de Belgische literatuur en cultuur in zijn breedste betekenis.

Nabeschouwingen

Tegen de achtergrond van deze complexe en veelzijdige interculturele relaties kunnen we ons afvragen in welke mate De Decker met zijn reeks een bemiddelaar was van de Nederlandse, Vlaamse of zelfs Belgische literatuur en cultuur? De reeks werd in het Deloof-interview dan wel voornamelijk voorgesteld als een manier om de Nederlandstalige literatuur te verspreiden en beter in zijn socio-culturele context te plaatsen, maar door de toespitsing op uitsluitend Vlaamse auteurs en door De Deckers aandacht voor een breder emancipatorisch proces vanuit de – ook Franstalig-Belgische – periferie kwam dus duidelijk ook een (intra-)Belgische dynamiek naar boven die zich niet laat vatten in de klassieke binaire verhouding tussen bron- vs. doelcultuur, Nederlands vs. Frans.

Ook het feit dat Franstalig-Belgische recensenten in vele gevallen bijvoorbeeld naar de Nederlandstalige bronteksten verwezen en Vlaamse recensenten steevast de Franstalige opvoeringen becommentarieerden wijst hier eens te meer op de multidirectionele interacties tussen de vertaalde en (een deel van) de vertalende cultuur. Daarnaast is het een constante dat de bemiddeling van Claus' oeuvre in de francofonie via Franstalig België als 'tiers impliqué'¹¹¹¹ passeerde – wat eveneens het idee van een zogenaamde bron- en doelcultuur opentrekt en illustreert dat het niet om monolithische, monolinguale blokken gaat. Zelfs al hanteren deze Franstalig-Belgische Claus-bemiddelaars de Franse 'doeltaal', ook na het interbellum en tijdens de periode van doorgezette politieke en culturele opsplitsing van het land functioneerden de Vlaamse en Franstalig-Belgische cultuurgemeenschappen (nog) niet geheel in isolatie van elkaar en waren onderlinge wisselwerkingen niet uitgesloten. Het zou met andere woorden een vertekend beeld geven om die intra-Belgische dynamiek in de studie van Claus' Franse vertalingen buiten beschouwing te laten.

Het volatiele of soms onnauwkeurige gebruik van identitaire categorieën als 'flamand', 'hollandais' of 'belge' nodigt opnieuw uit tot het herdenken van het vertaalproces als een rechtlijnige en ondubbelzinnige uitwisseling tussen een duidelijk

¹¹¹¹ Espagne, Michel. *op. cit.*

afgelijnde bron- en doelcultuur. De connotaties van dergelijke identiteitsgerelateerde categorieën zijn met name erg veranderlijk en krijgen andere betekenissen al naar gelang de bredere 'socio-narratieve discoursen' waarin ze functioneren en die binnen een bepaalde socio-culturele groep circuleren. Niet alleen Roys en Kalisky's voorwoorden, maar ook de eerder besproken verschillen wat betreft de kritische reacties in de Franstalig-Belgische, Vlaamse en Franse¹¹¹² pers op de Franse vertalingen en opvoeringen van Claus' werk (onder meer van *Sucre* en *Vendredi*) tonen op een tekenende manier dergelijke uiteenlopende 'socio-narratieve discoursen' aan het werk en illustreren met name de verschillende perspectieven die ze genereren. Daarbij tonen deze onderling verschillende kritische tendensen de heterogeniteit van zowel het Nederlandstalige als het Franstalige en het nationale, bilinguale 'Belgische' literaire veld.

Tegen de achtergrond van deze beschouwingen, die aan de hand van verschillende gevalstudies in dit hoofdstuk aan bod kwamen en die zowel de complexiteit van een meerpolig cultureel transferproces illustreren alsook het transformatieve karakter ervan, kunnen we de volgende uitspraak van Theo Hermans plaatsen:

[...] perhaps the social and cultural significance of translation consists less in its instrumental role as a channel for the importation of foreign goods than in the value judgements attached to those goods [...] and the ideological and other filters that subsequently affect the[m].¹¹¹³

Opnieuw wordt hierin duidelijk het idee van een rechtlijnige en transparante vertaling onderuit gehaald door te verwijzen naar de veranderlijke 'value judgements' en 'ideological and other filters'. Zoals we zagen brengen zowel het transformatieve vertaalproces als de receptie inderdaad verschillende cultureel-literaire repertoires en ideologische socio-narratieve kaders met zich mee die tot uiteenlopende interpretaties en waardenoordelen leiden.

Dat de concrete bemiddelende instanties – de individuele vertalers, uitgevers, literaire agenten, auteur en andere belanghebbende of geëngageerde partijen – inderdaad een belangrijke invloed hebben op het dus sterk 'gemedieerde' vertaalproces kwam opnieuw tastbaar aan bod in de voorgaande gevalstudies. Zoals in het intermezzo

¹¹¹² We kunnen hier eventueel ook nog de Nederlandse pers aan toevoegen, die in zeldzamere gevallen ook naar de Franstalige ontvangst van Claus' werk verwees en daarbij een houding aannam die verschilde van de Vlaamse (zie supra). Zo was er in de enkele Nederlandse reacties op de *Sucre*-opvoering – die door 'hun' Nederlandse regisseur Ton Lutz in Brussel in het Frans werd geregisseerd – vooral lof en fierheid op te merken terwijl meerdere Vlaamse recensies enige irritatie vertoonden door het feit dat Claus' erkenning in Franstalig België volgens hen te laat en slechts via Parijs kwam en het stuk bovendien werd aangekondigd als een 'Belgische creatie' (zie supra).

¹¹¹³ Hermans, Theo. 'Positioning translators'. *op. cit.*, p. 297-298.

duidelijk werd, hadden al dan niet kleine verschuivingen in de constellatie van het netwerk – door onder meer het aanstellen van nieuwe literaire agenten, het samensmelten van uitgeverijen of het aantreden van nieuwe vertalers en andere bemiddelaars – ingrijpende gevolgen. In combinatie met de persoonlijke visie en positie van de bemiddelaars in kwestie bleken daarnaast ook het toenmalige intellectuele klimaat en de cultuur- en taalpolitieke verhoudingen binnen België een rol te spelen in in (de verschuivingen binnen) de Franstalige Claus-‘productie’ en -receptie.

Ook al was de Franstalig-Belgische bemiddeling cruciaal vanaf het begin van Claus’ Franstalige carrière, door deze zwaartepuntverschuiving werd de cruciale rol van Franstalig-Belgische bemiddelaars als ‘tiers impliqué’ in de Clausverspreiding binnen de francophonie des te duidelijker en dus ‘explicierter’. Op institutioneel gebied was er zeker in Vlaanderen echter nog geen sprake van een echt goed georganiseerde professionele en gespecialiseerde instantie die zich op een systematische manier met de promotie van de Vlaamse Nederlandstalige literatuur in het buitenland bezighield zoals het latere Vlaams Fonds voor de Letteren – dat intussen onder de naam Literatuur Vlaanderen opereert –, waardoor de inzet van individuele bemiddelaars des te belangrijker was. Voor alle duidelijkheid kon de *Plat Pays*-collectie wel op enige overheidssubsidiëring rekenen,¹¹¹⁴ maar ging het eigenlijke initiatief volledig uit van de Franstalig-Belgische bemiddelaars die zelf actief op zoek gingen naar ‘minieme’ overheidssteun.¹¹¹⁵ Er waren dus wel overheidsinitiatieven die zich in beperkte mate bezighielden met buitenlands cultuurbeleid, alhoewel het er vaak nog weinig professioneel en onsystematisch aan toe ging, zonder duidelijk omliggende doelstellingen.¹¹¹⁶

Zoals we al in vorig hoofdstuk zagen, schreef De Decker Maddy Buysse als bemiddelaarster van Nederlandstalige literatuur dan ook een belangrijkere rol toe ‘dan de hele Stichting voor Vertalingen’ samen – maar ook zijn eigen actieve engagement verdient ruimschoots dergelijke lof.¹¹¹⁷ In het intermezzo als aanloop tot dit hoofdstuk zagen we dat Buysse zich zelfs na het fiasco bij Fasquelle duidelijk niet van slag liet brengen en wederom haar onvervalste doorzettingsvermogen toonde om haar vertaling van *Omtrent Deedee* koste wat kost gepubliceerd te zien. Zij hield haar blik bovendien op Parijs gericht en niet op de minste uitgevers – waarbij ze met enkele Gallimard-publicaties van Clauswerken voor haar moeite werd beloond. Tegelijkertijd werd ze net als in het geval van *La Fiancée du matin* (1955) meermaals geconfronteerd met de

¹¹¹⁴ Deloof, Jan. *op. cit.*, p. 141.

¹¹¹⁵ Interview met Jacques De Decker, afgenomen door Elies Smeyers op 23 november 2017.

¹¹¹⁶ Zie Van Voorst, Sandra. *op. cit.*, p. 43.

¹¹¹⁷ Deloof, Jan. *op. cit.*, p. 140. De Stichting voor Vertalingen werd in 1954 in Nederland opgericht en in 1989 opgedoekt. Vanaf 1960 werkte ook Vlaanderen mee, maar niet altijd even consequent. Zie Van Voorst, Sandra. *op. cit.*

ondergeschiktheid van haar soms nogal ondankbare positie als vertaalster en bemiddelaarster: ze bleef aanvankelijk buiten spel in de onderhandelingen omtrent de *Verwondering*-vertaling en ook wat betreft de *Vrijdag*-vertaling werd haar de rol van vertaalster én bemiddelaarster binnen het Parijse uitgeversveld ontzegd. Zoals De Decker opmerkte brengt de positie van interculturele bemiddelaar geen financiële zekerheid noch roem en kan je deze enkel met een grote portie engagement, geduld en doorzetting volhouden.¹¹¹⁸ Dat Buysse duidelijk die eigenschappen bezat komt ook naar boven in het feit dat zij ondanks eerdere afwijzingen en op de klippen gelopen samenwerkingen uiteindelijk toch als vertaalster van *De verwondering* optrad.

Na de eerder besproken rompslomp tussen de vroege jaren zestig en de opzegging van het contract met Grasset-Fasquelle in 1966, verschijnt *De verwondering* uiteindelijk maar liefst veertien jaar na de Nederlandse publicatie eindelijk in Franse vertaling. Het is zoals gezegd niet met volledige zekerheid te zeggen waarom Buysse niet van de eerste keer als vertaalster optrad, maar het is mogelijk dat het soms spreektaalig-dialecte en volkse register van bepaalde passages volgens sommigen niet helemaal aan Buysse was besteed. Niettemin weet ze toch een aardige spreektaalige vlotheid in haar vertaling te verwerken in bijvoorbeeld de passages van de sigarenverkoper, in die van de 'hovelings' en in die van de kaartspelers in de dorpskroeg/herberg – om enkele opvallende fragmenten van volks taalgebruik in *De verwondering* op te sommen. Van een regionaal getinte taal is in de Franse versie echter geen sprake, maar – net zoals ook doorgaans ook bij de *Vendredi*-vertalingen het geval was – wordt in plaats daarvan voor een eerder op het niveau van sociolect gesitueerd spreektaalig, volks register gekozen met onder meer wendingen als 'Z'allez'¹¹¹⁹ in plaats van 'vous allez', het weglaten van 'il' in de uitdrukking 'il faut'¹¹²⁰ en het gebruik van uitdrukkingen als 'mille balles'¹¹²¹ in plaats van 'mille francs' – om slechts enkele voorbeelden te noemen.

Hoewel Lut Missinne in haar vertaalvergelijkende verkenning van de Franse en Duitse *Verwondering*-vertalingen het gebruik van onder meer dialect aanstipt als vertaalmoeilijkheid, gaat ze niet nader in op hoe de vertaalster daarmee uiteindelijk aan de slag ging.¹¹²² Ook wij hebben hier niet de ruimte om deze uiterst complexe en gelaagde roman op een afdoende manier vanuit vertaalwetenschappelijk perspectief te behandelen en zullen er buiten deze enkele bedenkingen niet verder op in gaan. Missene haalt buiten het aanstippen van het dialect als vertaalmoeilijkheid nog enkele andere vormen van registervariatie en diëgetische veelstemmigheid of polyfonie aan die

¹¹¹⁸ De Decker, Jacques; Béghin, Laurent & Hubert Roland. *op. cit.*

¹¹¹⁹ Claus, Hugo. *L'Étonnement*. (vert. Buysse, Maddy). Brussel: Éditions Complexe, 1976. p. 45.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 94.

¹¹²² Missinne, Lut. *op. cit.*, p. 98.

de vertaler voor moeilijke vertaalkeuzes stellen, zoals het betekenisvolle je-gij-u gebruik in het origineel of de vaak a-grammaticale zinsbouw die onder meer essentieel is om bepaalde passages van personagetekst – die vaak in sterke mate vervlochten is met de vertellerstekst – een idiosyncratisch karakter te verlenen. Hoewel Buysse wel langer de u-vorm hanteert – wat deels taaleigen is aan het Frans – en ook bepaalde eigenaardige bijzinsstructuren binnen het verhaalniveau van *De Rijckels*¹¹²³ ‘Schrift’ normaliseert, stelt Missinne wel vast dat Buysse in meerdere gevallen de ‘functionele anomalieën’ van het origineel bewaart in haar vertaling. Op die manier behoudt volgens Missinne de Franse tekst ‘het hortende ritme’ van de ‘hakkende, onaffe en mank-lopende zinnen [die de] verwarde geestestoestand [van De Rijckel] uit[drukken]’.¹¹²⁴ Meer nog, in vergelijking met de Duitse vertaling, die slechts twee jaar na de Franse verscheen, ondervindt Missinne dat Buysse over het algemeen dichter bij het experimentele en gelaagde karakter van Claus’ roman blijft.

Zelfs al verscheen de Franse vertaling van *De verwondering* – in tegenstelling tot de Nederlandstalige ontstaansgeschiedenis – na het (toneel)taalexperiment van *Vrijdag*, waarbij men ook in de *Vendredi*-receptie oog had gehad voor de talige bijzonderheden, toch bleek dat geen repercussies te hebben gehad op de francofone receptie van Claus’ roman. In tegenstelling tot bij *Vendredi* wordt er namelijk in geen enkele Franstalige noch Vlaamse recensie over de Franse vertaling aandacht besteed aan de dialectische aspecten van de rijkgeschakeerde taal van Claus’ experimentele boek, noch aan de manier waarop Buysse daarmee omging. Ook Roys voorwoord en Weisgerbers uitgebreide nawoord gaan hier volledig aan voorbij. De nadruk ligt onveranderlijk op de experimentele vormelijke opbouw, op de gefragmenteerde vertelinstantie – zonder op diens taalgebruik in te gaan – maar vooral ook op de rijkelijke allusiekunst en diepgaande (literaire) intertekstualiteit van de tekst. Dit nogal eenzijdige perspectief wordt sterk bevorderd door Weisgerbers nawoord dat op een heleboel mogelijke diepere betekenissen en symbolische verwijzingen ingaat en dat in vele recensies impliciet of expliciet wordt aangehaald en duidelijk als een gezaghebbende instantie geldt.

Weisgerbers nawoord is trouwens gebaseerd op zijn eerdere studies over de roman¹¹²⁵ en gaat zoals vermeld dan ook volledig terug op de originele roman, zonder enige aandacht voor de vertaling en de ontegensprekelijke (onder meer talige) vertaalmoeilijkheden. De oorspronkelijke Clausstudie beïnvloedt op die manier ook tot op zekere hoogte de ontvangst van de vertaling – en zelfs het daaraan voorafgaande

¹¹²³ Victor-Denijs de Rijckel is het (onbetrouwbaar) vertellende hoofdpersoon van de roman.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹¹²⁵ Weisgerber, Jean. ‘Hugo Claus: Devotissimus et doctissimus doctor’. *op. cit.*; ID. ‘De Verwondering’. *op. cit.*; ID. ‘Gesprek met Hugo Claus over De verwondering’. *op. cit.*

vertaalproces. De Decker herinnert zich met name dat ook de vertaalster naar oorspronkelijke studies van Claus' werk teruggreep bij haar vertaalwerk – en dan voornamelijk naar die van Weisgerber.¹¹²⁶ Ook in de Nederlandstalige Clausstudie kreeg het op zijn minst apart te noemen taalgebruik in *De verwondering* trouwens tot voor kort niet de aandacht die het toekwam, zoals Wendy Lemmens in haar gedetailleerde studie van Claus' experimentele roman opmerkt, waarin ze voor het eerst de eigenlijke draagwijdte van de Claus' Vlaamse taal en de registervariatie uitgebreid becommentarieert en blootlegt:

Ondanks de indrukwekkende stroom aan studies is er nog altijd opvallend weinig aandacht geschonken aan de door Walravens gedoopte 'Clausiaanse taaleenheid' in *De verwondering*. Dit wil overigens niet zeggen dat het aspect volledig aan het zicht onttrokken bleef: diverse onderzoekers besteedden aandacht aan de taal en stijl, zij het doorgaans zijdelings.¹¹²⁷

Dat ook in het oorspronkelijke academische¹¹²⁸ discours over *De verwondering* de aandacht vooral uitgaat naar Claus als 'Grote Intertekstueel'¹¹²⁹ weerspiegelt zich dus eveneens in de Franstalige vertaalreceptie ervan – waarbij aan het structurele belang van het talige experiment grotendeels werd voorbijgegaan en de eigenlijke vertaling, de mogelijke vertaalmoelijkheden en de vertaalster *tout court* grotendeels over het hoofd werden gezien. In combinatie met Lemmens' taalgericht en stilistisch onderzoek van het oorspronkelijke boek, biedt *L'Étonnement* met andere woorden voer voor een vervolgstudie.

Dat uitgerekend Missinnes compacte vertaalwetenschappelijke beschouwing over *De verwondering* enkele belangrijke talige, stilistische en cultuurspecifieke aspecten van de roman aanstipt die uit de confrontatie met een andere taal en doelcontext heel concreet aan de oppervlakte komen, illustreert hoe een vertaalvergelijkende benadering revelerend kan zijn – zowel voor het begrip van de vertaling als voor een alternatieve kijk op de brontekst. Missinnes bijdrage kadert niet voor niets in een didactisch opgezet project dat verschillende 'leeswijzers' aanbiedt om Claus' gecompliceerde roman literatuurwetenschappelijk te benaderen. Zonder de pretentie te koesteren een radicaal nieuw of onontgonnen terrein aan te boren laat een vertaalwetenschappelijke benadering met andere woorden toe de brontekst vanuit een ietwat andere invalshoek

¹¹²⁶ De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 543.

¹¹²⁷ Lemmens, Wendy. *op. cit.* p. 237.

¹¹²⁸ Lemmens bespreekt ook de oorspronkelijke kritische ontvangst van *De verwondering*, en onder meer de focus op de taal daarin. Die was in de Nederlandstalige ontvangst wel aanwezig, maar zeker niet alomtegenwoordig, noch werd Claus' soms als 'Vlaams' of 'Belgisch-Nederlands' omschreven taal unaniem positief onthaald. Lemmens, Wendy. *op. cit.*, p. 232 e.v.

¹¹²⁹ Buelens, Geert. 'Tets publieks'. *op. cit.*, p. 195.

te bekijken. Vanuit een tekstgericht perspectief toont een dergelijke benadering hoe de vertaler(s) noodgedwongen de confrontatie aangaan met de gelaagdheid van het literair werk waarbij stilistische, ideologische, cultuurspecifieke, talige etc. aspecten in elkaar grijpen en met al die elementen tegelijkertijd rekening moet worden gehouden. We zien hoe de tekst reageert wanneer die in een andere taalmateriaal worden gegoten en in een andere context terechtkomt; welke aspecten overleven de transfer, hoe, met welke betekenis, waarom en met welk (nieuw) effect? Op zulke vragen hebben we ook in onze tekstuele vertaalanalyses met betrekking tot de door ons behandelde teksten trachten in te gaan.

Zoals Missinne eveneens meermaals benadrukt in haar bijdrage laat vertaalonderzoek daarbij ook zien hoe de veranderende context van het tekstuele én materiële totstandkomingsproces van de vertaling niet over het hoofd kan worden gezien en hoe tekstuele en contextuele aspecten met andere woorden onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn.¹¹³⁰ Opnieuw nodigt dit uit tot een alternatieve kijk, als het ware ‘van buitenaf’, op het literaire werk en op de literatuur in kwestie. We zagen hoe het werk van een auteur uit een kleine literatuur waarover een eerder vaag en in elk geval door clichés gekleurd beeld bestond, ingepast werd in verwachtingspatronen en stereotypen van ‘Vlaamsheid’ of ‘*nordicité*’, hoe Claus’ toneelstukken in tijdsgebonden ideologische discoursen (*socio-narratives*) functioneerden en hoe de auteur stilaan deel ging uitmaken van een bepaald repertoire en internationaal referentiekader, om uiteindelijk zelfs tot een min of meer karakteristiek auteursbeeld te leiden. Hierbij is het belangrijk op te merken dat de ‘Franse Claus’ ‘een andere auteur [is] dan voor iemand uit België of Nederland’.¹¹³¹ Ook binnen een bepaald doelpubliek is er natuurlijk sprake van een gedifferentieerd auteursbeeld, maar onder meer door een andere volgorde van vertalingen, een beperkte kennis van de oorspronkelijke context, andere connotaties bij identitaire labels of in de literaire teksten behandelde thematieken etc. kan in vertaling het beeld van een oeuvre of auteur toch fundamenteel verschillen van de oorspronkelijke context (of van andere vertalende literaturen).

Claus toonde zich in zijn internationale receptie – en binnen de contouren van ons onderzoek voornamelijk binnen de Franse receptie – zeer goed bewust van dit veranderlijk en gedifferentieerd auteursbeeld en hij wist er vaak op een gepaste manier op in te spelen door verwachtingen te anticiperen, zich te modelleren naar in de doelcontext gekende motieven zoals de ‘*poète maudit*’ of het ‘*enfant terrible*’ (zoals we in onder meer het eerste intermezzo al uitgebreid zagen), of bijvoorbeeld (Franstalige) interviewers dankzij zijn eigen goede kennis van het Franse culturele en literaire

¹¹³⁰ Zie Missinne, Lut. *op. cit.*, p. 93, 99.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 93.

repertoire op een gepaste manier naar de mond te praten. Hij toonde zich zoals reeds aangehaald dus niet enkel een seismograaf van externe 'bewegingen' binnen het internationale literaire landschap die deze nieuwe tendensen in zijn eigen kleine, sterk importerende literatuur naar binnen bracht,¹¹³² maar ook van de internationale hiërarchische verhoudingen in de *World Republic of Letters* waarin hij ook binnen een exportgericht kader zijn eigen (underdog)positie als een auteur uit een kleine literatuur goed aanvoelde. Hij wist dus meestal goed hoe zich in welke situatie te gedragen – zeker in het Franstalige literaire veld, waarmee hij, zoals we meermaals illustreerden, een uitzonderlijke voeling had. Af en toe profileerde hij zich – ook in het buitenland – publiekelijk nogal sterk en zelfs polemisch en anderzijds legde hij zich (vaak achter de schermen) net neer bij de wensen van buitenlandse uitgevers of andere bemiddelaars waarvan hij wist dat ze toch het laatste woord zouden hebben en hij zijn kans op publicatie of opvoering niet wilde verspelen. Met betrekking tot de Franse vertaling van *De verwondering* (1962) en *Omtrent Deedee* (1963) bleek hij op dit gebied echter toch enkele inschattingsfouten te hebben gemaakt, die in combinatie met andere factoren lijken te hebben bijgedragen aan de stopzetting van de samenwerking met zijn Parijse uitgever – wat een nieuwe periode in de Franstalige Clausreceptie zou inluiden.

Onze vertaalwetenschappelijke benadering illustreerde niet enkel hoe Claus' werk in een ander taalgebied terecht kwam, vorm kreeg en werd ontvangen, maar dus ook hoe de auteur daar zelf mee omging en hoe die buitenlandse ontvangst ook een bredere terugwerkende kracht had op de vertaalde literatuur. Dat de 'eigen' literatuur buitenlandse weerklank krijgt binnen een dominanter literair veld en zo bijgevolg ook meer zichtbaarheid op het internationale forum, werd ook in de (perifere) literatuur van oorsprong op de voet gevolgd en zoals we zagen becommentarieerd in de pers of gebruikt in het promotionele discours, waar het diende als kwaliteitslabel. Bovendien werd de export naar het buitenland zelfs tot op zekere hoogte gesubsidieerd. Meer literatuurwetenschappelijke aandacht voor deze vorm van wisselwerking liet daarentegen langer op zich wachten.

Naast Claus als niet altijd even systematische zelf-bemiddelaar ging onze aandacht ook in dit hoofdstuk opnieuw uit naar andere cruciale 'bemiddelende instanties', die allen hun 'stem' in meer of mindere maten achterlieten in de loop van het vertaalproces en in het uiteindelijke vertaalproduct. Wiens 'stem' in het eindresultaat al dan niet doorklonk of werd gesmoord, had duidelijk te maken met zowel de persoonlijke subjectpositie van de betrokken partijen, hun professionele en persoonlijke habitus,

¹¹³² Weisgerber, Jean. *Hugo Claus: experiment en traditie*. op. cit., p. 19. Voor meer over de Nederlandse (en bij uitbreiding Nederlandstalige) literatuur als een literatuur die 'open' staat voor buitenlandse invloeden zie o.m. Andringa, Els et al. op. cit.; Van Kalmthout, Ton. op. cit.

alsook met bredere tendensen zoals normen en hiërarchische relaties binnen het literaire systeem. Het is binnen de intra- en internationale constellatie van het literaire systeem, met zijn verschillende institutionele structuren, cultuurgebonden normen en grensoverschrijdende interacties met andere systemen dat zowel de originelen als de vertalingen functioneren, interageren en circuleren in allesbehalve rechtlijnige of unidirectionele richtingen.

SLOT

Conclusie & Epiloog

Zoals we ons in het inleidend hoofdstuk voornamen, hebben we in deze studie Claus' werk in een internationaal perspectief geplaatst door aandacht te schenken aan de cruciale rol van de vertalingen. Zij vormen immers de basisconditie om als auteur uit een klein taalgebied toegang te krijgen tot de *World Republic of Letters*. Meer bepaald het uitzonderlijke belang van de vroege Franse vertalingen kwam in ons onderzoek uitgebreid aan bod. Niet alleen zagen de Franse vertalingen al heel vroeg het licht en waren ze talrijker dan in enig ander taalgebied, ook vervulden ze al vanaf de vertaling van Claus' debuutroman een belangrijke katalyserende functie voor de internationale consecratie en zichtbaarheid van Claus' oeuvre. Zoals we zagen, gaven meer bepaald de vroegste Parijse publicaties en opvoeringen direct aanleiding tot de Amerikaanse, Japanse en zelfs Duitse vertalingen – waarvoor ze bovendien als brontekst dienst deden.

Daarbij zagen we hoe vertaling echter, veel meer dan in een rechtlijnige en transparante overdracht naar een andere taal en cultuur, in feite zowel door persoonlijke ingrepen van vertalende instanties als door bredere culturele fenomenen of historische verschuivingen steeds een transformatief proces bewerkstelligde. Vooral bij de vroegste Franse vertalingen, toen Parijs nog een cultureel epicentrum was, hadden vormelijke, inhoudelijke en paratekstuele verschuivingen in het vertaalproces een directe impact op de verdere internationale ontvangst. Dit kwam doordat juist die buitenlandse vertalingen dus in meer dan een geval rechtstreeks het gevolg waren van de Parijse (pers)aandacht voor het werk van Claus en uitsluitend teruggingen op de Franse versie als 'brontekst', in plaats van op het Nederlandstalige origineel. Anderzijds spiegelde het Franse en in belangrijke mate daaruit voortvloeiende internationale succes ook rechtstreeks af op het eigen brontaalgebied, waar men zich ook bewust toonde van het exceptionele karakter van Claus' buitenlandse ontvangst.

Dat die buitenlandse ontvangst echter niet zomaar tot stand kwam als logisch en onvermijdelijk gevolg van de literaire kwaliteiten van het originele oeuvre – zoals men zeker in de brontaalcontext soms maar al te graag wil geloven en doen uitschijnen – illustreerden we door de verschillende, heterogene parameters van deze relatief atypische culturele transfer van periferie naar centrum in kaart te brengen. De vaak erg

actieve zelfbemiddelingen van de auteur die zijn blik duidelijk op het buitenland had gericht, de doelgerichte herinbeddingspogingen door marketing, parateksten en andere ingrepen van allerhande bemiddelaars, het belang van sterke netwerken en geëngageerde (vertalende) mediators, maar ook het soms precaire karakter van deze contacten en uitwisselingen kwamen in onze studie allemaal gedetailleerd aan bod.

Zoals alom bekend is, wist Claus zijn interviewers en publiek te intrigeren met zijn charismatische persoonlijkheid en zijn slinkse manier om zowel op verwachtingspatronen in te spelen als die onverwachts te ondergraven en zichzelf als een 'leugenaar' of een vat vol tegenstellingen te presenteren. Ook in de Franstalige media liet hij zich op dat gebied niet onbetuigd. Net als in zijn eigen taalgebied zagen we dat er zo ook in het Franstalige veld een bepaald auteursbeeld vorm kreeg. In de Franstalig-Belgische ontvangst werd Claus meer in zijn eigen recht beschreven, met aandacht voor als typisch 'clausiaans' ervaren eigenschappen die op een wat genuanceerdere kennis van zijn werk gebaseerd waren. In de Franse ontvangst daarentegen bleef men vaker hangen in stereotiepe voorstellingen van 'une Flandre profonde', waarin eigenschappen van Bosch en Breughel verenigd werden en waarvan de Vlaamse auteur Claus als een literaire vertegenwoordiger vanzelfsprekend deel uitmaakte.

Niet alleen Claus' Belgische afkomst speelde dus een rol in zijn eigen voeling met de Franse cultuur, ook de Franstalig-Belgische bemiddelingen vormden een belangrijke en constante tussenschakel in het naar buiten brengen van zijn werk in de francofonie. Hierbij werd meer dan eens duidelijk hoe ook binnen een taalgebied heterogene cultuurgebieden vallen te onderscheiden en de grenzen van de bron- en doelculturen niet vast staan. Dit bleek eveneens uit het feit dat de Franse vertalingen soms gingen dienen als 'bronteksten' voor de verdere internationale verspreiding, waardoor de werkelijke culturele en talige achtergrond van de auteur soms verdonkeremaand werd. Tot slot werd ook duidelijk dat Claus' werk – waarvoor een groeiende aandacht ontstond in Franstalig-België – tussen de jaren zestig en zeventig en tot in de jaren tachtig werd ingebed en ging functioneren in bepaalde culturele discoursen binnen de Belgische context. Ondanks de steeds verregaandere culturele en politieke opsplitsing van het land bleef het werk van de Vlaamse Belg Claus in meerdere gevallen toch zijn weg naar de andere kant van de taalgrens vinden, waar het soms zelfs werd ingebed in Franstalig-Belgische cultureel-identitaire discoursen die hun eigenheid wilden bevestigen ten opzichte van het Franse centrum.

De Franse vertalingen van het werk van Claus die we in de voorgaande hoofdstukken in detail onderzochten, elk vanuit hun eigen bijzonderheden, lieten zich stuk voor stuk kenmerken door een zekere mate van 'succes'. Zo was er in meerdere gevallen sprake

van hervertalingen of herpublicaties. Door hun grensoverschrijdende uitstraling en het prestige van de Franse literatuur – met als zwaartepunt Parijs – vormden de bestudeerde Franse Clausvertalingen trouwens meer dan eens een trigger voor verdere internationale verspreiding en verstevigden ze bovendien ook in de eigen Nederlandstalige context de status van de auteur. In alle gevallen was er met andere woorden een bepaalde (internationale) weerklank, ook al kon de manier waarop die tot uiting kwam of de omvang en draagwijdte ervan sterk verschillen. Het werd daarbij duidelijk dat het zogenaamde ‘succes’ van deze Franse vertalingen evenwel steeds in perspectief moet worden geplaatst, dat het soms snel uitdoofde of dat het – bijvoorbeeld in het geval van de op de Franse vertaling gebaseerde Japanse heruitgaven van *De Metsiers* in 1987 en 1997 of bij de Parijse Pitoëff-opvoeringen van *La Fiancée du matin* in 1955 – niet steeds rechtstreeks afstraalde op de auteur en zijn oeuvre. Toch is het ‘succes’ van de behandelde Franse Clausvertalingen en hun receptie ook opmerkelijk aangezien we te maken hebben met de vertalingen van het werk van een, wat betreft de vroegste teksten, beginnende auteur uit een eerder perifeer taalgebied in een dominante taal en de ontvangst ervan in een in de jaren vijftig nog hyper-centraal cultuurgebied dat vaak niet vanzelfsprekend open stond voor impulsen vanuit de periferie. We mogen hierbij natuurlijk niet uit het oog verliezen dat de door ons behandelde vertalingen uitdrukkelijk werden geselecteerd met het oog op hun belangrijke positie binnen de vroege Franstalige Clausreceptie. Daarnaast waren er weliswaar meerdere Franse vertalingen van Claus’ werk uit die vroegere periode die in onze studie eerder terloops de revue passeerden en die bijna geen receptie kenden en met andere woorden niet echt binnen de ontvangende cultuur gingen functioneren of circuleren. Toch konden we een aantal niet onbelangrijke Franse Clausvertalingen en meerdere Franstalige opvoeringen van zijn theater onderscheiden, die zich over de eerste decennia van de literaire carrière van onze auteur uitstrekten en bovendien hernieuwde interesse uitlokten na de ‘her-doorbraak’ van *Le Chagrin des Belges* (1985). Dit illustreert dat er niettemin ook een zeker constant verloop in de vroege Franstalige Clausverspreiding en -receptie was, ook al vonden er – zoals we aantoonen – in de loop der tijd tegelijk verschuivingen plaats in de netwerken, de inter- en intra-nationale literaire constellaties en in de interacties tussen en binnen de betrokken taal- en cultuurgebieden.

Naast Claus’ eerste volwaardige toneelwerk *Andréa, ou La Fiancée du matin* (1955) kende vooral het latere toneelstuk *Vendredi* (1971) zoals we zagen een rijkelijke opvoeringsgeschiedenis binnen de francofonie – en ook daarbuiten, wat in meerdere gevallen aan de internationale uitstraling van de Franstalige ontvangst was te danken. Daarnaast verschenen van beide Franse vertalingen relatief snel na de eerste opvoeringen ervan ook losse boekuitgaven in respectievelijk 1956 en 1975. Beide stukken werden bovendien ook in de jaren negentig hervertaald en gepubliceerd in de *Théâtre Complet*-reeks die op haar beurt een canoniserend opzet had. Ook de vertaling

van Claus' debuutroman *La Chasse aux canards* (1953) kende bovendien meer dan één heruitgave en eveneens voor *L'Étonnement* (1976) was dat het geval, want het boek kende 'une étonnante carrière éditoriale', zoals De Decker het als initiator van de eerste *L'Étonnement*-uitgave omschrijft:

Complexe ressortit l'ouvrage, initialement paru en 1976, en 1986. Il fut par la suite repris par les éditions Mazarine, pour aboutir enfin, en 1999, dans la « Bibliothèque Cosmopolite » chez Stock'.¹¹³³

Afgaand op deze heruitgaven – in het geval van Mazarine en Stock bovendien bij Parijse uitgevers – blijkt de Franse vertaling van *De verwondering* inderdaad niet onsuccesvol te zijn geweest. De eerste Brusselse publicatie in 1976 lokte trouwens ook al grotendeels positieve – hetzij niet zo veelvuldige – kritische reacties uit in zowel een paar belangrijke Franstalig-Belgische als Franse bladen. Onder meer in *La Libre Belgique*, *Le Soir*, *Le Monde* en *Les Nouvelles Littéraires* verschenen lovende recensies die Claus als een uitermate getalenteerd en niet te versmaden auteur van wereldklasse aanprezen.¹¹³⁴

De daaropvolgende 'étonnante carrière éditoriale' van deze Franse vertaling van *De verwondering* lijkt echter niet uit deze eerder beperkte kritische ontvangst te zijn voortgevloeid en ze kan ook bezwaarlijk aan de uitstraling of verdiensten van de *Plat Pays*-reeks worden toegeschreven. De collectie was ondanks het engagement van de bemiddelende partijen met name slechts een kort leven beschoren en werd na de aanvang in 1973 al rond 1976-1977 stopgezet – in tegenstelling tot vele andere collecties bij uitgeverij Complexe die vaak decennialang meegingen. Het is dan ook niet onbelangrijk om op te merken dat de (Parijse) heruitgaven van *L'Étonnement* er pas kwamen na de grote (her-)doorbraak van Claus in het Parijse centrum, meer bepaald na het uitzonderlijke kritische - en verkoopsucces van *Le Chagrin des Belges* in 1985. Ook alle andere herpublicaties en uitgegeven hervertalingen die in onze studie aan bod kwamen dateren zoals we zagen systematisch van na 1985 en zouden er zonder *Le Chagrin des Belges* waarschijnlijk nooit geweest zijn. Bovendien verschenen er na 1985 ook enkele Franse vertalingen van vroegere Clauswerken die voordien niet tot een Franstalige vertaling en ontvangst hadden geleid. Ook nieuw origineel werk werd na 1985 trouwens bijna systematisch zeer snel in het Frans vertaald.¹¹³⁵ Meerdere recensies die naar

¹¹³³ De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 544.

¹¹³⁴ Zie respectievelijk J.F. 'Une étonnante allégorie flamande: *L'Étonnement* de Claus'. *La Libre Belgique*, 20 april 1977; Sion, Georges. 'Hugo Claus. *L'Étonnement*. Initiation à un monde impossible?'. *op. cit.*; Reichmann, Edgar. *op. cit.*; Maury, Pierre. [zonder titel]. *Nouvelles Littéraires*, 5-12 mei 1977.

¹¹³⁵ Voor een overzicht van de receptie van de vertalingen van vroegere werken die na 1985 verschenen en van vertalingen van werken die ook in hun originele versie pas na 1985 verschenen zie Vanasten, Stéphanie. "'Appalez-moi empereur". *op. cit.*

aanleiding van de heruitgaven van *L'Étonnement* verschenen – zowel in de Franse als in de Vlaamse pers – brachten de heruitgave van Claus' oudere werk trouwens expliciet in verband met de triomf van *Le Chagrin des Belges*. Ze wonden er dus geen doekjes om dat de heruitgave van Claus' vroege experimentele roman in Franse vertaling zijn bestaansrecht slechts te danken had aan de uitstraling van zijn latere meesterwerk:

[...] Ce livre [= *L'Étonnement*] paru il y a dix ans dans la collection de Jacques de [sic] Decker, le *Plat Pays*, est repris ici après le succès du *Chagrin des Belges* qui a fait connaître ce romancier flamand également poète, dramaturge et peintre.¹¹³⁶

In de Vlaamse pers wordt de situatie nog explicieter en gedetailleerder ontleed:

Hoewel verhoudingsgewijs niet weinig werk van Hugo Claus ook in het Frans werd vertaald, is het grote succes in het Franse taalgebied uitgebleven tot “*Het verdriet van België*” als “*Le Chagrin des Belges*” op de markt werd gebracht. In het spoor van die voltreffer bracht de Brusselse uitgeverij *Complexe*, in een co-productie met *Mazarine*, een nieuwe editie van “*L'Étonnement*” uit, de vertaling van “*De verwondering*” (1962). “*L'Étonnement*” verscheen tien jaar terug voor het eerst, maar baarde toen weinig opzien. Wervende bandjes en perscitaten op en rond het boek met directe referenties naar “*Le Chagrin des Belges*”, moeten de vertaling van “*De verwondering*” nu een nieuw leven geven. De Franse vertaling is het werk van Maddy Buysse [...] ¹¹³⁷

Net zoals dat ook het geval bleek met de heruitgave van *La Chasse aux canards* in 1987, wilden de uitgeverijen in kwestie met de heruitgave van *L'Étonnement* in 1986 dus overduidelijk meesurfen op de succesgolf van *Le Chagrin des Belges*. Zoals we in het laatste hoofdstuk van deze studie aanhaalden, trok dat zich zelfs door tot in de erg gelijkaardige kافت van de heruitgave van *L'Étonnement*, die net als de eerste uitgave van *Le Chagrin des Belges* bij Julliard een fragment van een Ensor-schilderij afbeeldde. Als we hervertalingen en heruitgaven als een uiting van succes of canonisering zien, lijkt die specifieke vorm van consecratie dus ook voor het vroege werk systematisch te hebben moeten wachten tot na de ‘her-doorbraak’ in 1985.

Zoals we onder meer in de corpusafbakening in ons inleidend hoofdstuk al aangaven, kunnen we de zaken echter niet zo eenzijdig zien. Ten eerste was ook de vroegere Franse en vooral Parijse ontvangst, ondanks de niet blijvende weerklank ervan, toch erg bijzonder voor een auteur uit een klein taalgebied en ten tweede kan het buitengewone verkoop-, publieks- en publicatiesucces dat *Le Chagrin des Belges* (1985) teweegbracht toch ook niet helemaal los van de vroegere Franse vertalingen worden gezien. Ook al

¹¹³⁶ Anoniem. ‘Littérature étrangère.’ *Libération*, 30 oktober 1986.

¹¹³⁷ Anoniem. ‘Verwondering’. *Knack*, 26 november 1986.

worden in de pers vanaf 1985 Claus' eerdere wapenfeiten in het Franstalige veld vaak grotendeels of zelfs volledig vergeten,¹¹³⁸ toch blijken de netwerken die ontstonden tijdens de vroegere periode en Claus' opgebouwde ervaring met het Franstalige literaire veld een rol te hebben gespeeld in de totstandkoming en het succes van *Le Chagrin*. Dankzij het bestaan van eerdere Franse vertalingen – ook al waren die tot dan toe grotendeels vergeten – zagen zoals gezegd trouwens meerdere Parijse heruitgaven al heel snel het licht in de nasleep van het *Chagrin*-succes. Op hun beurt konden die heruitgaven de aandacht voor Claus' oeuvre in de jaren tachtig verder aanwakkeren en ook van hun kant het *Chagrin*-succes voeden.

Als oude bekende maakte vooral Jacques De Decker in de context van *Le Chagrin des Belges* zijn naam van meest fervente Clausbemiddelaar weer helemaal waar. Zich ten volle bewust van zijn eigen rol zei hij hierover trouwens: 'J'ai été l'un de ceux qui ont littéralement propulsé *Le Chagrin des Belges* de Claus'¹¹³⁹. Met *Le Chagrin des Belges* lijkt wat hij al vele jaren eerder hoopte voor de Franse vertaling van *Vrijdag* (zie supra) dan ook eindelijk ten volle uit te komen:

Je crois que *Vrijdag* présente suffisamment de qualités pour faire accéder Claus enfin à la renommée internationale qu'il mérite, mais que cette chance peut être compromise si la traduction de cette œuvre ne répond pas à toutes les exigences.¹¹⁴⁰

Ook met betrekking tot de ontstaansgeschiedenis van *Le Chagrin des Belges* hechtte De Decker veel belang aan de kwaliteit van de eigenlijke vertaling, waarbij zijn eigen uitgebreide literaire netwerk en zijn contacten binnen het Nederlandstalige, Franstalig-Belgische en Franse literaire veld en met verschillende mogelijke vertalers hem de kans gaven de juiste personen te benaderen. Hij getuigt met name¹¹⁴¹ dat hij al snel door had dat Maddy Buysse door haar eerder 'schoolse' kennis van het Nederlands niet opgewassen zou zijn tegen de vertaaluitdaging die *Het verdriet van België* zou stellen, en dat hij er van zodra Alain van Crugten hem had laten weten dat hij Claus' meesterwerk wenste te vertalen van overtuigd was geweest dat Van Crugten inderdaad de uitgelezen persoon zou zijn voor een dergelijke taak. Dat Van Crugten bovendien De Decker contacteerde met de vraag om een geschikte uitgever te suggereren om met zijn voorstel voor een vertaling van *Het verdriet* aan te kloppen, illustreert eens te meer De

¹¹³⁸ Zie ook Vanasten, Stéphanie. "“Appelez-moi empereur”". *op. cit.*, p. 264.

¹¹³⁹ De Decker, Jacques; Béghin, Laurent & Hubert Roland. *op. cit.*

¹¹⁴⁰ Brief van Jacques De Decker aan Jean Sigrid van 1 mei 1970, Archives et Musée de la littérature, MLT 00941/0122.

¹¹⁴¹ Interview met Jacques De Decker, afgenomen door Elies Smeyers op 23 november 2017; De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris'. *op. cit.*, p. 538; De Decker, Jacques; Béghin, Laurent & Hubert Roland. *op. cit.*

Deckers belangrijke positie als bemiddelaar tussen de Franstalige en Nederlandstalige literatuur. Verder zegt De Decker dat ook Van Crugten eigen verdiensten als vertaler van onder meer Witkiewicz en de relaties die hij zo had opgebouwd met het Zwitserse uitgevershuis L'Âge d'Homme, hem ook op het idee hadden gebracht het meteen bij de Parijse uitgever Julliard te proberen, aangezien die wel vaker samenwerkten met L'Âge d'Homme. Zowel De Deckers als Van Crugten reeds opgebouwde netwerk in de literaire wereld wierp op die manier al snel zijn vruchten af toen de toenmalige baas van Julliard, Bernard de Fallois, inderdaad zijn interesse voor het werk van de Vlaamse auteur liet blijken.

Alle puzzelstukjes voor een op en top geslaagde 'culturele transfer' leken met *Le Chagrin* voor het eerst volledig op hun plaats te vallen. Naast de opnieuw cruciale bemiddelingen van individuele en uit eigen beweging geëngageerde bemiddelaars, droegen met name ook de groeiende interesse voor en zichtbaarheid van de Nederlandstalige literatuur binnen het Franse uitgeverswezen¹¹⁴² er vanaf de vroege jaren tachtig toe bij dat de Franse vertaling van *Het verdriet* in optimale condities tot stand kon komen. Die groeiende aandacht voor de Nederlandstalige literatuur werd de jaren nadien ook voortgezet en bevestigd aangezien de Nederlandstalige literatuur in 1993 het *Schwerpunkt* op de Frankfurter Buchmesse was, Nederland datzelfde jaar eregast was op het Franse literaire festival *Les Belles Étrangères* en het Parijse *Salon du Livre* in 2003 rond de Vlaamse en Nederlandse literatuur draaide. Voor het eerst werd in een Parijse uitgave van Claus' werk dan ook zo uitgebreid aandacht aan de auteur besteed in de directe paratekst (perittekst) van de vertaling, met een uitgebreid vertalersvoorwoord over de auteur dat meteen ook de vertaler zichtbaarheid en een gezaghebbende stem verleende. Zoals we zagen, zou zowel de aandacht voor de auteur als de zichtbare (zelf-)positionering van de vertaler in de perittekst zich doortrekken in onder meer de latere *Théâtre Complet*-reeks. Tegen de achtergrond van de toegenomen Parijse interesse voor Nederlandstalige literatuur plaatst Marjolijn Voogel bovendien ook de grotere zorgvuldigheid waarmee vanaf dan meer en meer naar de kwaliteit van de vertalingen zelf werd gekeken.¹¹⁴³ Dat Van Crugten een zeer geschikte vertaler was voor Claus' eigenzinnig werk werd reeds duidelijk in zijn visie op het vertalen (zie supra, hoofdstuk 2), en ook onder meer Clauskenner De Decker was dus duidelijk die mening

¹¹⁴² Zie o.m. Noble, Philippe. 'La littérature néerlandaise en France aujourd'hui'. *op. cit.*; ID. 'Hoe komt een Nederlandstalig boek bij Franstalige lezers terecht?'. *op. cit.*, p. 162; Heilbron, Johan & Marjolijn Voogel. *op. cit.*; Andringa, Kim. *op. cit.*, p. 135, 140; Voogel, Marjolijn. 'Het verdriet van Frankrijk en Nederland. Vertaalstromen over en weer'. In: Koffeman, Maaïke; Montoya, Alicia C. & Marc Smeets (red.). *Literaire bruggenbouwers tussen Nederland en Frankrijk: Receptie, vertaling en cultuuroverdracht sinds de Middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. p. 355-380.

¹¹⁴³ Voogel, Marjolijn. *op. cit.*, p. 375.

toegedaan. Daarnaast ligt ook het succes van Van Crugtens bekroonde¹¹⁴⁴ vertaling van *Le Chagrin* er niet om.

Bovendien werd Claus' roman ook in zijn eigen taalgebied als een meesterwerk onthaald en geldt het volgens velen nog steeds als het absolute hoogtepunt van zijn prozakunst en als een cruciaal onderdeel van zijn literaire nalatenschap. Dat *Le Chagrin des Belges* een veel grotere weerklank kende dan de eerdere Franse romanvertalingen laat zich tot op zekere hoogte dus ook vanuit die optiek verklaren. Tenslotte wisten zowel De Decker als de steeds mediagenieke auteur heel goed wat ze deden wat betreft de marketing van de Franse vertaling: in de Brusselse Bozar werd een drukbezocht interview met de vertaler en auteur georganiseerd, gemodereerd door De Decker, en vooral ook het Franse *Apostrophes*-optreden zou een briljante marketingzet zijn. Opnieuw blijkt hieruit dat

het vermarkten van een boek eenvoudiger [is] wanneer een auteur daaraan zelf kan bijdragen door middel van interviews, deelname aan talkshows, enzovoorts.¹¹⁴⁵

De lange voorgeschiedenis van eerdere vertalingen, contacten in het Franstalige veld en geëngageerde wegbereiders vormde dus in zekere zin een aanloop naar de genese en het succes van *Le Chagrin des Belges* in 1985. Niettemin kunnen we de zogenaamde 'herdoorbraak' van Claus in het Parijse veld ook niet simpelweg als het vanzelfsprekende resultaat zien van een teleologisch proces aangezien dit de concrete inzet en arbeid van de betrokken bemiddelaars omtrent het hoogtepunt van Claus' Franstalige succes geen recht zou doen en ook de rol van het toeval en onverwachte omstandigheden ten onrechte buiten spel zou plaatsen. Zo is bijvoorbeeld Van Crugtens naam nooit gevallen in de periode van de vroegere Franstalige Clausreceptie en wees niets er voordien op dat hij een van de belangrijkste nieuwe Clausvertalers zou worden. Al zeker niet aangezien hij voordien niet uit het Nederlands had vertaald en hij dus in zekere zin onverwachts en uit eigen beweging zijn intrede als Clausvertaler maakte.

Het succes van *Le Chagrin des Belges* laat zich dus verklaren door een combinatie van factoren. Niet alleen kon er zoals gezegd worden teruggevallen op een reeds bestaand netwerk van geëngageerde bemiddelaars en hadden de auteur en zijn werk intussen ook een meer gevestigde reputatie dan in de vroege doorbraakjaren, ook de condities binnen de Franse, Parijse uitgeverswereld waren dus veranderd. Zo was de groeiende interesse voor de Nederlandstalige literatuur, waarbij ook nadrukkelijker op de kwaliteit van de vertalingen werd toegezien, vanaf de vroege jaren tachtig een meer algemene tendens

¹¹⁴⁴ Zoals we reeds vermeldden ontvingen Claus en Van Crugten voor de vertaling van *Le Chagrin des Belges* (1985) in 1986 de door de Franse steden Nantes en Saint-Nazaire uitgereikte Prix Laure-Bataillon : « Prix de la meilleure œuvre de fiction traduite en français dans l'année ».

¹¹⁴⁵ Voogel, Marjolijn. *op. cit.*, p. 363.

in Parijse uitgeveryskringen. Kim Andringa wijst erop dat Claus echter niet alleen mee profiteerde van die stijgende zichtbaarheid maar dat de '[her]ontdekking van Hugo Claus' naast 'het actieve [op Nederlandse literatuur toegespitste] uitgeefbeleid van uitgeverij Actes Sud' rechtstreeks bijdroeg tot de toename van het aantal Franse vertalingen uit het Nederlands in de jaren tachtig en dus tot een groeiende zichtbaarheid van de Nederlandstalige literatuur.¹¹⁴⁶ De Franse vertalingen van Claus' werk lijken op die manier dus niet alleen de eigen naam en faam van de auteur te hebben verstevigd, maar ook tot op zekere hoogte als uithangbord van de Nederlandstalige of Vlaamse (of Belgische?) literatuur te hebben gefunctioneerd. Hierbij kunnen we ons de vraag stellen in welke mate Claus' oeuvre zelf deel is gaan uitmaken van het repertoire van de doelcultuur.

Zoals meermaals in onze studie aan bod kwam, werd Claus bij zijn vroege introductie in het Franse literaire veld ingebed binnen een voor de doelcultuur herkenbaar en legitimerend repertoire waaraan steeds bepaalde waardeoordelen verbonden waren. Een dergelijk mechanisme is typisch voor het introduceren van buitenlandse en tot dan toe grotendeels onbekende auteurs of literaturen. Maar na het grote succes in de jaren tachtig blijkt Claus ook zélf een referentiepunt te zijn gaan vormen binnen het Franse en Franstalig-Belgische culturele repertoire. In meerdere artikels en recensies in zowel Franse als Franstalig-Belgische bladen duikt Claus' naam bijvoorbeeld op wanneer een auteur van de jongere generatie Vlaamse schrijvers – de generatie *nà* Claus – wordt geïntroduceerd. Meer bepaald naar aanleiding van de vertalingen door Alain van Crugten van Tom Lanoyes roman *Sprakeloos* (2009) in het Frans als *La Langue de ma mère* (2011), of van *Kartonnen dozen* (1991) als *Les Boîtes en carton* (2013) worden de vergelijkingen met Claus in de Franse pers niet geschuwd. In twee aparte recensies in het Franse blad *L'Humanité*, naar aanleiding van de vertaling van deze twee romans wordt Tom Lanoye respectievelijk 'le successeur d'Hugo Claus'¹¹⁴⁷ genoemd en zijn stijl met die van Claus vergeleken: '*Les Boîtes en carton* [...] confirme la vigueur d'une écriture que l'on n'hésite pas à comparer à celle du grand Hugo Claus'.¹¹⁴⁸ Ook in meerdere recensies in bijvoorbeeld het Belgische *Le Soir* wordt vooral de beschrijving van Lanoye als *successeur* en *héritier* van zijn grote voorbeeld en voorganger Claus niet geschuwd.¹¹⁴⁹ In een uitgebreid artikel dat in *Le Monde* verscheen, gewijd aan de Nederlandstalige literatuur die in 2018 eregast was op de drieëndertigste Comédie du livre in Montpellier,

¹¹⁴⁶ Andringa, Kim. *op. cit.*, p. 135.

¹¹⁴⁷ Anoniem. 'Tom Lanoye. Une véritable histoire belge'. *l'Humanité*, 24 maart 2011.

¹¹⁴⁸ Lebrun, Jean-Claude. 'Tom Lanoye. Les désarrois de l'élève L.'. *l'Humanité*, 27 juni 2013.

¹¹⁴⁹ Zie o.m. De Decker, Jacques. 'L'acteur Tom Lanoye'. *Le Soir*, 29 augustus 2008; Anoniem. 'La Médée de Tom Lanoye ravit'. *Le Soir*, 17 oktober 2011; Anoniem. 'Tom Lanoye'. *Le Soir*, 10 januari 2013.

plaatst Lanoye zichzelf trouwens in een 'Vlaamse' traditie waar ook Claus expliciet deel van uitmaakt:

Lanoye insiste sur le fait que, tout en innovant, il s'inspire de la tradition flamande. « Celle qui va de Charles De Coster et son Thyl Ulenspiegel à Hugo Claus et Jacques Brel, en passant par Michel de Ghelderode. Autrement dit, une tradition baroque, turbulente, exubérante, à laquelle s'ajoute l'influence de cinéastes américains comme Tarantino, Scorsese ou Mamet. »¹¹⁵⁰

In een ander artikel wordt bijvoorbeeld ook Erwin Mortier naast Lanoye 'l'autre fils spirituel d'Hugo Claus' genoemd.¹¹⁵¹ Recenter wordt ook Jeroen Olyslaegers 'un héritier d'Hugo Claus'¹¹⁵² genoemd en in nog een ander kort artikeltje wordt zelfs een hele reeks bijkomende Vlaamse auteurs in het zog van Hugo Claus geplaatst, '[c]omme si l'auteur du *Chagrin des Belges* avait fait des petits'. Naast Lanoye en Mortier somt de Franstalige recensent een gevarieerd gezelschap van Vlaamse auteurs op, waaronder Stefan Brijs, Joseph Pearce, David Van Reybrouck, Peter Terrin, Lieve Joris en zelf Pieter Aspe.¹¹⁵³ Hier gaat het duidelijk niet meer zozeer om literaire affiniteiten tussen de auteurs in kwestie, als wel om hun gedeelde afkomst en het feit dat ze stuk voor stuk het geluk kenden om als 'nakomelingen' van hun illustere voorganger met zijn *Chagrin des Belges* ook in het Frans te worden vertaald. Zonder daarom op een duidelijk literair verwantschap te zinspelen, haalt ook Stefan Hertmans in een ander artikeltje naar aanleiding van de Franse vertaling van *De bekeerlinge* (2016, vertaald als *Le Coeur converti*. Parijs: Gallimard, 2018) de naam van zijn literaire streekgenoot Claus aan, die net als hij en vele andere Vlamingen een huisje in de Vaucluse kocht:

Le Coeur converti a pour point de départ Monieux, hameau du Vaucluse où Stefan Hertmans a acheté une maison, «comme beaucoup de Flamands. Hugo Claus notamment»¹¹⁵⁴

In nog een ander Frans artikel worden Hertmans en Stefan Brijs voorgesteld als de vertegenwoordigers van een nieuwe, veelbelovende generatie Nederlandstalige, of beter, Vlaamse auteurs – 'deux beaux « phares du Nord »' – die hun intrede maken als

¹¹⁵⁰ Noiville, Florence. 'Pays-Bas, Belgique : haut la littérature !'. *Le Monde*, 23 mei 2018.

¹¹⁵¹ Anoniem. [zonder titel in de rubriek 'Forum'] *Le Soir*, 3 november 2011.

¹¹⁵² Anoniem. 'L'écrivain belge Jeroen Olyslaegers à la conquête du public francophone'. *La Croix (site web)*, 30 januari 2019.

¹¹⁵³ Anoniem. 'Par-delà la frontière linguistique'. *Le Soir*, 18 maart 2011.

¹¹⁵⁴ Bloch-Lainé, Virginie. 'Une Viking dans la synagogue. Stefan Hertmans enquête sur un mariage mixte suivi d'une cavale au Moyen Age'. *Libération*, 8 december 2018.

opvolgers van de Vlaming Claus en de Nederlander Nooteboom.¹¹⁵⁵ In nog enkele vroegere Franse artikels die op een algemenere manier ingaan op de contemporaine Nederlandstalige literatuur, onder meer in de context van het Parijse *Salon du Livre* waar in 2003 onder de titel ‘Les Phares du Nord’ de Nederlandse en Vlaamse letteren te gast waren, wordt Claus eveneens als een boegbeeld van de moderne letteren uit de Lage Landen, en in het bijzonder uit Vlaanderen, gepresenteerd alvorens andere, nog minder bekende namen worden geïntroduceerd. Zo is er sprake van een generatie Vlaamse auteurs die ‘[à] l’ombre d’un Hugo Claus’¹¹⁵⁶ zijn opgestaan en wordt Claus omschreven als ‘le créateur polymorphe qui domine les lettres flamandes depuis un demi-siècle’¹¹⁵⁷. Ook in dit laatste artikel worden Claus en Nooteboom, net als in onder meer de recentere artikels in *Le Point* en in *Le Monde*,¹¹⁵⁸ respectievelijk als de leiders van de Vlaamse en Nederlandse literatuur voorgesteld, waarbij de nadruk echter vooral op Claus ligt. In het artikel staat met name enkel een foto van Claus met als bijschrift: ‘À bientôt 74 ans, le Flamand Hugo Claus, auteur du *Chagrin des Belges*, est la figure majeure d’une littérature néerlandaise baroque, cérébrale et sensuelle’.¹¹⁵⁹

Volgens deze persreacties gaan Claus’ naam en oeuvre – en dan vooral *Le Chagrin des Belges* (1985) – dus wel degelijk als een referentie en oriëntatiepunt functioneren binnen het Franstalige culturele repertoire, zowel in Frankrijk als in Franstalig-België. Een uitgebreider personderzoek zou een nog genuanceerder licht kunnen werpen op de exacte manier waarop Claus’ naam als referentie wordt gebruikt binnen het hedendaagse Franstalige literaire veld. Onze eigen observaties, waarbij we meerdere tientallen Franstalige persartikels uit de laatste decennia nagingen en daaruit hierboven enkele pertinente voorbeelden aanhaalden, laten echter wel toe een zekere systematiek te zien. Hierbij blijken de referenties naar Claus en zijn oeuvre voornamelijk te worden aangewend om naar andere vertaalde Vlaamse of bij uitbreiding Nederlandstalige auteurs te verwijzen en niet om nieuwe, nog onbekende auteurs uit de eigen Franse literatuur of uit andere taalgebieden te introduceren of te kaderen. Er lijkt dus een voldoende duidelijk auteursbeeld te zijn ontstaan van Claus in het Franstalige literaire veld om als een referentie- en ijkpunt te kunnen dienen, maar dan vooral binnen het kleine, wederom perifere subveld van de uit het Nederlands vertaalde, en voornamelijk uit Vlaanderen afkomstige literatuur. Claus dringt dus wel door in het repertoire van de

¹¹⁵⁵ Schneider, Michel. ‘Stefan Hertmans et Stefan Brijs, ambassadeurs de la littérature flamande’. *Le Point*, 27 november 2018.

¹¹⁵⁶ Govaert, Serge. ‘Exceptionnelle créativité en Belgique. La culture flamande toujours rebelle’. *Le Monde diplomatique*, 1 maart 1996.

¹¹⁵⁷ Marin la Meslée, Valérie. ‘Écrivains de Flandre et des Pays-Bas’. *Le Magazine Littéraire*, 1 januari 2003.

¹¹⁵⁸ Schneider, Michel. *op. cit.*; Noiville, Florence. *op. cit.*

¹¹⁵⁹ Delcroix, Olivier. ‘Flandre et Pays-Bas, une littérature passe-frontière’. *Le Figaro Littéraire*, 20 maart 2003.

Franse literatuur, maar blijft toch grotendeels gescheiden van de nationale productie en van de import uit centralere literaturen. Daar waar Amerikaanse namen, ook in het Franse literaire veld, weleens werden aangewend om Claus te introduceren (o.m. Faulkner, Steinbeck) wordt de verwijzing naar Claus als auteur uit de periferie bijvoorbeeld niet gebruikt om auteurs uit andere taalgebieden dat het zijne in te leiden. Het is volgens Even-Zohar echter niet nodig om een 'major role in the [new] home repertoire'¹¹⁶⁰ te spelen om toch te spreken van een geslaagde culturele transfer. Van zodra een tekst of auteur wordt opgenomen binnen het referentiekader van de doelcultuur en daarin gaat functioneren, is er volgens Even-Zohar sprake van een cultural transfer, wat bij Claus in de Franstalige cultuur dus het geval schijnt te zijn.¹¹⁶¹

Dat Claus in de Franse en Franstalige persontvangst niet echt deel blijkt te gaan uitmaken van het centrale Franstalige literaire repertoire hoeft op zich ook niet te verbazen. Zelfs na de gegroeide interesse voor de Nederlandstalige literatuur in het Franstalige literaire veld in de jaren tachtig en het daardoor toegenomen aantal vertalingen uit het Nederlands in het Frans blijft het beeld dat er in de francophonie bestaat over de Nederlandstalige literatuur globaal gezien nog steeds eerder vaag.¹¹⁶² Niettemin zijn er toch enkele occasionele voorbeelden waar Claus' werk wél als referentiepunt blijkt te functioneren binnen de originele Franstalige productie, waarbij hij eerder dan in de Franstalige pers door literaire 'pairs', met name door andere Franstalige schrijvers wordt aangehaald als een literaire inspiratiebron. Zo schreef de Franstalige, uit België afkomstige maar intussen genaturaliseerde Fransman Patrick Roegiers met *Le Bonheur des Belges* (2012) een boek dat als 'le pendant joyeux' van *Le Chagrin des Belges* wordt voorgesteld en dat in meer dan alleen de titel een directe referentie aan Claus' *chef-d'oeuvre* bevat. Op anachronistische en fantasierijke wijze doorkruist het naamloze hoofdpersonage – een jonge knaap van de leeftijd van Claus' Louis – in Roegiers' boek de geschiedenis van België. Recentelijk getuigde ook de Franstalig-Belgische schrijfster Caroline Lamarche nog dat

[o]p het moment dat [ze] [haar] eigen schrijversstem aan het zoeken was, [ze] juist door de stem van Claus [in Franse vertaling], door zijn welbespraaktheid, zijn grimmigheid, zijn visionaire cadans, toegang [kreeg] tot de mogelijkheid niet van

¹¹⁶⁰ Even-Zohar, Itamar. 'The Making of Culture Repertoire'. *op. cit.*, p. 359.

¹¹⁶¹ Zie Koffeman, Maaïke; Montoya, Alicia C. & Marc Smeets. 'Inleiding'. In: Koffeman, Maaïke; Montoya, Alicia C. & Marc Smeets (red.). *Literaire bruggenbouwers tussen Nederland en Frankrijk: Receptie, vertaling en cultuuroverdracht sinds de Middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. p. 13.

¹¹⁶² Andringa, Kim. *op. cit.*, p. 140; Voogel, Marjolijn. *op. cit.*, p. 375; Noiville, Florence. *op. cit.*: "[I] est souvent difficile de caractériser l'imaginaire néerlandophone. Contrairement au polar suédois, au réalisme magique sud-américain ou au gothique anglais, aucune étiquette – et c'est sans doute heureux – ne s'y attache à première vue. Le nombre de traductions n'est pas en cause, il ne cesse de croître."

een eiland – het beschaafde, heldere eiland van de Franse taal [...] – maar van een onvaste, grillige archipel, een tegelijk lyrisch en rauw, lachend en schrijnend territorium, dat [ze] ergens in [zich]zelf meedroeg ondanks [haar] kindertijd in den vreemde.¹¹⁶³

Zoals Klinkenberg het taalgebruik in *Le Chagrin des Belges* beschreef als ‘un stimulant pour la littérature francophone’,¹¹⁶⁴ als een uitnodiging om ook in de Franstalige (Belgische) periferie zich bewust te worden van de ‘légitimité de [la] variabilité [de leur langue]’ in contrast met de allesoverheersende norm van het sterke Parijse centrum (zie supra, hoofdstuk 3), zo geeft ook Lamarche op haar beurt aan dat het werk van Claus – dat ze in Franse vertaling leest – haar deed loskomen van de vormelijke beperkingen van het Standaardfrans evenals van het idee dat eclecticisme moet worden gemedend en een oeuvre glad, gestructureerd en gestroomlijnd moet zijn. Daarnaast geeft Lamarche ook aan dat de concrete lectuur van Claus’ verhaal ‘Na de film’ haar rechtstreeks ‘tot een [eigen, niet nader genoemde] korte erotische vertelling had geïnspireerd’. Dat zowel Roegiers als Lamarche Franstalig-Belgische schrijvers zijn benadrukt eens te meer de uitstraling van Claus’ werk (in Franse vertaling) in Franstalig-België en het belang van zijn werk binnen intra-Belgische literaire dynamieken, waarbij zowel de wederzijdse voeling en gedeelde geschiedenis tussen beide taalgebieden een rol spelen – ondanks de steeds meer doorgedreven regionalisering – als hun beider perifere positie tegenover een dominant literair centrum. Ook de Canadese Franstalige schrijfster Sylvie Massicotte ziet Claus’ werk in Franse vertaling – en dan in het bijzonder zijn ‘minder bekend’ werk – als een belangrijke invloed op haar eigen schrijven: ‘Hugo Claus, un des rares auteurs que je continue de lire lorsque je me trouve en période de création’.¹¹⁶⁵ Opnieuw gaat het hier echter om een schrijfster die niet tot het centrum van de Franse ‘Hexagone’ behoort, maar in zekere zin tot de francofone periferie. Zoals we in ons voorwoord aanhaalden blijkt Claus als ‘auteur nobélisable’, bekroond met allerhande – niet uitsluitend Franse – buitenlandse prijzen en niet onbekend bij een internationale literaire elite¹¹⁶⁶, dus wel degelijk deel uit te maken van het repertoire van de *World*

¹¹⁶³ Lamarche, Caroline. ‘Die ontzaglijke schaduw’. In: Didden, Marc (red.). *Hugo Claus, con amore*. Tielt: Lannoo/Bozar Books, 2018. p. 165.

¹¹⁶⁴ Zie Klinkenberg, Jean-Marie. *op. cit.*

¹¹⁶⁵ Massicotte, Sylvie. ‘Ce chagrin...’. *Nuit Blanche* 103.22 (2006): p. 21.

¹¹⁶⁶ Ook onder meer in het tegenwoordig hypercentrale Engelstalige veld werd Claus bijvoorbeeld aangehaald door de beroemde literaire criticus van *The New York Review of Books*, Tim Parks of door Nobelprijswinnaar J.M. Coetzee (zie supra, voorwoord) – en zeker niet alleen met betrekking tot *Het verdriet van België*. Hieraan kan echter de relativerende noot worden toegevoegd dat Parks o.m. vanuit zijn hoedanigheid van vertaler en (vertaal)onderzoeker meer dan gemiddelde aandacht aan de dag legt voor ‘kleinere’ literaturen, waarbij die aandacht al meermaals naar Nederlandstalige literatuur uitging. Coetzee op zijn beurt heeft een persoonlijke

Republic of Letters, maar blijkt ook daarbinnen zijn positie in belangrijke mate te zijn bepaald door zijn afkomst uit de periferie, die een verregaande zichtbaarheid in de weg staat maar tegelijkertijd ook het exceptionele karakter van zijn positie in de verf zet.

Ook los van het eigenlijke literaire werk en de literaire context zou zoals eerder gezegd en geïllustreerd trouwens ook de titel van zijn bekendste in het Frans vertaalde werk *Le Chagrin des Belges* een geheel eigen leven gaan leiden, en regelmatig in de Franstalige (ook Franse) pers opduiken wanneer er over de lotgevallen van België werd bericht. Daarnaast kunnen we opmerken dat '[d]e naam Hugo Claus [...] vaak als eerste [wordt] vermeld als er in een Franstalige niet-literaire context gesproken wordt van de Vlaamse [en Belgische] intelligentsia'.¹¹⁶⁷ De charismatische en mediagenieke Claus werd na de publicatie van zijn *Chagrin des Belges* ook meer dan eens in de Franse pers gevraagd als kenner van de Vlaamse en Belgische culturele én politieke context – ook volledig los van een literair kader – en als een referentie of autoriteit wanneer men het in Frankrijk over België en het Belg-zijn heeft, waarbij meermaals de term 'belgitude' valt. Op het nieuws van de Franse commerciële televisiezender TF1 werd bijvoorbeeld kort verwezen naar de Belgische verkiezingen die de dag nadien zouden plaatsvinden op zondag dertien oktober 1985, en daarbij werd niemand minder de auteur van het pas vertaalde *Le Chagrin des Belges* geïnterviewd over de redenen waarom de gemiddelde Belg onverschillig is voor de politiek en zich weinig aantrekt van een al dan niet bestaande nationale identiteit.¹¹⁶⁸ Ook bijvoorbeeld in een radio-uitzending op *France Inter* in 1998¹¹⁶⁹ werd Claus samen met meerdere andere (Franstalig-)Belgische figuren¹¹⁷⁰ en de Franse schrijver Jean-Pierre Chabrol geïnterviewd over Jacques Brel en 'la belgitude' – waarbij deze laatste term als een equivalent wordt gebruikt om naar het 'Belg-zijn' te verwijzen. Daarnaast zou over Claus' dood in vele verschillende Franstalig-Belgische en Franse mediakanalen worden bericht. Soms werd daarbij uitvoerig op zijn werk ingegaan,¹¹⁷¹ steevast gekoppeld aan enkele oneliners van de auteur, maar in meerdere gevallen ging de aandacht vooral uit naar het feit dat Claus zijn levenseinde zelf had gekozen en naar de bredere euthanasiekwestie. Ook daarna zou Claus' naam onder meer in Frankrijk nog regelmatig blijven opduiken in reportages over euthanasie, zoals in een

band met de Nederlandstalige literatuur omwille van zijn Zuid-Afrikaanse afkomst en het feit dat hij uit het Nederlands vertaalt.

¹¹⁶⁷ Vanasten, Stéphanie. "'Appellez-moi empereur'". *op. cit.*, p. 269.

¹¹⁶⁸ 'TF1 Nuit'. *TF1*, 12 oktober 1985. Inathèque, CAA85105840_00.

¹¹⁶⁹ 'Un ami nommé Jacques Brel'. *France Inter*, 18 juli 1998. Inathèque, 923334.001.

¹¹⁷⁰ O.m. zanger Arno, schrijver Pierre Mertens, zanger Claude Semal en zangeres Maurane.

¹¹⁷¹ Zoals bijvoorbeeld in Rérolle, Raphaëlle. 'Hugo Claus, la colère d'un Belge'. *Le Monde*, 19 maart 2008; Ook in Franstalig-Belgische culturele blad *La Revue Nouvelle* besprak Stéphanie Vanasten uitgebreid Claus' leven en levenseinde in innige dialoog met zijn creatief werk. Zie Vanasten, Stéphanie. 'Adieu, de Hugo Claus'. *La revue nouvelle* 7-8 (2008); p. 76-81.

uitgebreide uitzending over dit thema in 2012 op France 5: 'Je quitte mon corps: Le dernier choix'.¹¹⁷² In deze reportage wordt onder meer de dokter die Claus' euthanasie begeleidde geïnterviewd en is eveneens een aangrijpende getuigenis van Claus' weduwe opgenomen. Claus' naam bereikte met andere woorden zowel tijdens als na zijn leven ook tot op zekere hoogte een Franstalig publiek dat niet (in de eerste plaats) via zijn literair werk met hem in aanraking was gekomen en daar mogelijk in het geheel niet mee vertrouwd was.

Dat er dus veel over Claus' dood werd bericht in de Franstalige pers, ook in de meeste belangrijke Franse bladen en nieuwsuitzendingen, illustreert in elk geval dat de auteur wel degelijk een zekere naam had gemaakt in de francofonie. Tien jaar na het overlijden van de auteur werd daarover en over de vele manifestaties die daaromtrent in het kader van een heus 'Clausjaar 2018' werden georganiseerd vooral in de Vlaamse pers erg veel bericht, maar ook in Franstalig-België werd het gebeuren gevolgd en herdacht. Zo was de tweetalige tentoonstelling die naar aanleiding van de herdenking van Claus' overlijden in de Brusselse BOZAR werd georganiseerd duidelijk niet uitsluitend op een Vlaams of Nederlandstalig publiek afgestemd, maar ook op een Franstalig publiek. De titel 'Con Amore' alleen al vermijdt de noodzaak tot vertaling tussen het Frans en het Nederlands en spreekt in een adem een meertalig publiek aan. Dit weerspiegelde zich ook in onder meer de Franstalige bijdrage van Caroline Lamarche in de catalogus bij de voorstelling – die ook in het Frans en Nederlands verscheen – en in de herdenkingsavond die eveneens in BOZAR werd georganiseerd door De Buren en waarbij meerdere Franstaligen in het publiek aanwezig waren en naast Lamarche ook Jacques De Decker te gast was.¹¹⁷³ In dezelfde periode werd trouwens ook *Le Dernier lit* – een Franse toneelbewerking van Claus' novelle *Het laatste bed* (1998) – ten tonele gebracht door het Franstalige gezelschap Le Rideau de Bruxelles, wat in de kritiek expliciet in de context van de herdenkingen werd geplaatst. In de Franse pers daarentegen baarde de tienjarige herdenking van de dood van de Vlaamse auteur, in tegenstelling tot zijn overlijden in 2008, echter veel minder opzien.

Zoals Frank Albers terecht aanstipt, was een groot deel van de hommages die in 2018 het licht zagen van een hagiografisch gehalte en werd daarbij in vele gevallen meer de zanger dan zijn lied geëerd.¹¹⁷⁴ Het verschijnen van meerdere heruitgaven en bloemlezingen van Claus' werk en ook de academische publicaties die over Claus' werk

¹¹⁷² 'Je quitte mon corps. Le dernier choix'. *France 5*, 4 december 2012.

¹¹⁷³ Uiteindelijk zou De Decker wegens persoonlijke redenen onverwachts niet aanwezig kunnen zijn, maar hij schreef wel een Franse tekst die werd voorgelezen en vertaald.

¹¹⁷⁴ Albers, Frank. 'Wat als Hugo Claus nooit had bestaan?' *Frank Albers' Blog* (2018), online publicatie. <http://frankalbers.blogspot.com/2018/03/wat-als-hugo-claus-nooit-had-bestaan.html> (Laatst geraadpleegd op 8 augustus 2019).

het licht zagen in de nasleep van de herdenkingen¹¹⁷⁵, maar misschien vooral ook de zeer sterke voordracht van *Le Dernier* lit wezen er echter op dat ook Claus' werk zelf nog steeds aandacht genereert vanuit verschillende hoeken en dat het bovendien ook buiten zijn taalgrenzen nog invloed uitoefent en tot nieuwe artistieke vormen en creaties kan leiden. Aan Vlaamse kant werd in 2018 door de KVS hun voorstelling van *Het leven en de werken van Leopold II* – een Clauswerk dat trouwens ook een Franstalig-Belgische opvoeringsgeschiedenis kende¹¹⁷⁶ – uit 2002 hernomen. Door de polemieken die deze herneming ontketende, vormde ze misschien een eerder sombere noot in de Clausherdenkingen, maar aan de andere kant brachten de discussies die de omstreden opvoering uitlokte ook enkele interessante reflecties voort over hoe het Belgische koloniale verleden zich bij momenten in Claus' werk manifesteerde.¹¹⁷⁷

Dat met *Het verdriet van België* (1983) en de Franse vertaling *Le Chagrin des Belges* (1985) Claus een ongezien literair succes oogstte, staat buiten kijf. Binnen de Nederlandstalige Vlaamse literatuur lijkt Claus' naam als een boegbeeld van de twintigste-eeuwse letteren ontegensprekelijk gevestigd – ook al is het daarbij van belang het oeuvre niet louter in zijn historische context te plaatsen maar ook de vraag te blijven stellen hoe het vandaag nog leeft en wat de relevantie ervan kan zijn binnen hedendaagse kwesties. Ook in Franstalig België lijkt de interesse voor Claus, onder meer vanuit zijn hoedanigheid als 'Belgisch auteur' nog niet gedoofd, maar in het bredere Franstalige literaire veld is het (blijvende) statuut van Claus' oeuvre minder zeker. Claus bevindt zich als het ware in 'le purgatoire de la consécration littéraire':

Sa vie et son œuvre étant closes, l'auteur est construit en objet soumis à un processus d'évaluation plus ou moins long. Ce processus, pour lequel on emploie couramment l'image du purgatoire, le mènera soit à l'oubli soit à la glorification. Dans ce dernier cas, son nom propre peut, par le biais d'une panthéonisation symbolique (voire réelle), devenir un « lieu » de mémoire.¹¹⁷⁸

¹¹⁷⁵ Zie o.m. Claus, Hugo. *De verwondering*. (ed. Absillis, Kevin & Wendy Lemmens). *op. cit.*; Claus, Hugo. *Het verdriet staat niet alleen: een leven in verhalen* (samenstelling Schaevers, Mark). Amsterdam: De Bezige Bij, 2018; Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus. Familiealbum*. *op. cit.*; Bel, Jacqueline; Robert, Jan & Johan Vanhecke (red.). *op. cit.*

¹¹⁷⁶ Zoals al eerder werd vermeld, werd het stuk in Franstalig België in 1980 door le Théâtre de la Balsamine opgevoerd in een vertaling van Marie Hooghe en een regie van Martine Wijckaert. Ook de KVS bracht trouwens Franstalige opvoeringen van hun versie van Claus' stuk in de regie van Raven Ruëll, onder meer tijdens hun tournee in Kinshasa in 2007.

¹¹⁷⁷ Zie o.m. De Witte, Ludo. 'Hugo Claus en 'onze' Congo'. *Apache. Inhoud heerst* (2018), online publicatie. <https://www.apache.be/gastbijdragen/2018/03/29/hugo-claus-en-onze-congo/> (Laatst geraadpleegd op 25 oktober 2019).

¹¹⁷⁸ Weissmann, Dirk. *Poésie, judaïsme, philosophie. Une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'à 1991*. Doctoraatsthesis: Université de la Sorbonne nouvelle, Paris-III, 2003. p. 207.

Of *Le Chagrin des Belges* en de hernieuwde aandacht voor Claus' oeuvre (en persoon) die het teweegbracht in de francofonie de tand des tijds zullen doorstaan en in de publieke herinnering zullen blijven hangen, of dat deze 'herdoorbraak' ondanks het uitzonderlijke *éclat* ervan uiteindelijk toch net als zijn vroegere Franse doorbraak ook grotendeels in de vergetelheid zal verdwijnen, zal de tijd moeten uitwijzen.

*On verra. On verra bien. Oui.*¹¹⁷⁹

¹¹⁷⁹ Dit is de slotzin van de vertaling van *Le Chagrin des Belges* (1985).

Bibliografie

- Aaltonen, Sirkku. *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters, 2000.
- Aaltonen, Sirkku. 'Drama Translation'. In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2010. p. 94-104.
- Aaltonen, Sirkku. 'Theatre translation as performance'. *Target* 25.3 (2013): p. 385-406.
- Absillis, Kevin. "'Je faam is, geloof ik, definitief gevestigd': Hugo Claus' opmerkelijke intrede in de Vlaamse letteren'. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie* 4 (2005): p. 235-262.
- Absillis, Kevin. *Literaire kwaliteit uit arm Vlaanderen. Uitgeverij A. Manteau en de verzelfstandiging van het literaire veld 1932-1971*. Doctoraatsthesis: Universiteit Antwerpen, 2008.
- Absillis, Kevin. 'De functie van (mis)prijzen'. *Nieuw Zuid* 32 (2008), online publicatie. <https://bierkaai.wordpress.com/2010/07/29/de-functie-van-misprijzen-waarom-literaire-bekroningen-ongerijmd-zijn/> (Laatst geraadpleegd op 18 april 2018).
- Absillis, Kevin. "'Vroeger wel heroïsch". Aantekeningen over schrijverschap en armoede.' *Parmentier* 18 (2009): p. 15-21.
- Absillis, Kevin. 'Petite histoire (1)'. *De bierkaai* (2010), online publicatie. <https://bierkaai.wordpress.com/tag/maddy-buysse/> (Laatst geraadpleegd op 10 november 2018).
- Absillis, Kevin. 'De Hugo-Louisprijs. Het verhaal van de Leo J. Krynpijs 1950' (s.d.), online publicatie. <http://www.lpbooncentrum.be/manteau/absillis.html> (Laatst geraadpleegd op 29 december 2017).
- Absillis, Kevin; Beeks, Sarah; Lembrechts, Kris & Georges Wildemeersch. *De plicht van de dichter: Hugo Claus en de politiek*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2013.
- Absillis, Kevin & Wendy Lemmens. "'Moeten verstaanbaar blijven". De genese van de registervariatie in Claus' *De verwondering* (1962)'. *Spiegel der Letteren* 58.2 (2016): p. 215-248.
- Aissaoui, Mohammed & Françoise Dargent. 'Le bandeau, meilleur ami du livre?'. *Le Figaro*, 21 januari 2010, online publicatie. <http://www.lefigaro.fr/livres/2010/01/21/03005-20100121ARTFIG00503-le-bandeau-meilleur-ami-du-livre-.php> (Laatst geraadpleegd op 19 oktober 2018).
- Albers, Frank. 'Wat als Hugo Claus nooit had bestaan?' *Frank Albers' Blog* (2018), online publicatie. <http://frankalbers.blogspot.com/2018/03/wat-als-hugo-claus-nooit-had-bestaan.html> (Laatst geraadpleegd op 8 augustus 2019).
- Alexandre, A. 'Junge Dramatik aus Flamen'. *Abendpost Frankfurt*, 5 januari 1956.
- Alvstad, Cecilia. 'Voices in Translation'. In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 4. Amsterdam: Benjamins, 2013. p. 207-210.
- Alvstad, Cecilia. 'The Translation Pact'. *Language and Literature* 23.3 (2014): p. 270-284.

- Alvstad, Cecilia & Alexandra Assis Rosa. 'Voice in retranslation: An overview and some trends'. In: Alvstad, Cecilia & Alexandra Assis Rosa (red.). 'Voice in retranslation'. Themanummer, *Target* 27.1 (2015): p. 3-24.
- Alvstad, Cecilia; Greenall, Annjo Klungervik; Jansen, Hanne & Kristiina Taivalkoski-Shilov (red.). *Textual and Contextual Voices in Translation*. Amsterdam, Benjamins, 2017.
- Andringa, Els. 'Penetrating the Dutch Polysystem: The Reception of Virginia Woolf, 1920-2000'. *Poetics Today* 27.3 (2006): p. 501-568.
- Andringa, Els; Levie, Sophie & Mathijs Sanders. 'Het buitenland bekeken: Vijf internationale auteurs door Nederlandse ogen (1900-2000)'. In: Andringa, Els et al. (red.). 'Het buitenland bekeken'. Themanummer, *Nederlandse Letterkunde* 11.3 (2006): p. 197-210.
- Andringa, Kim. 'Importeurs en exporteurs van literatuur: de Nederlandse letteren in Frankrijk'. *Internationale Neerlandistiek* 50.2 (2012): p. 129-142.
- Anoniem. 'La Chasse aux Canards : Hugo Claus, nouveau grand romancier belge ?'. *La Nation Belge*, 3 november 1953.
- Anoniem. 'Toneelwerk van Hugo Claus te Parijs'. *Het Laatste Nieuws*, 19 februari 1955.
- Anoniem. 'L'écrivain sur les planches'. *Franc-tireur*, 29 maart 1955.
- Anoniem. 'Françoise Sagan et Dominique Wilms sont venues souhaiter à Hugo Claus, romancier belge et futur auteur du Théâtre de l'Œuvre : « Bonjour, promesse »'. *Libération*, 29 maart 1955.
- Anoniem. 'Original déjeuner aux chandelles'. *Combat*, 29 maart 1955.
- Anoniem. 'L'écrivain Hugo Claus'. *France Soir*, 30 maart 1955.
- Anoniem. "'J'ai soupé aux chandelles dans un faux jardin'". *L'Information*, 30 maart 1955.
- Anoniem. 'Un auteur néerlandais présente son roman à Paris'. *Journal du Centre*, 30 maart 1955.
- Anoniem. 'Ces livres ci...'. *Courrier Indépendant*, 23 maart 1956.
- Anoniem. [zonder titel]. *Journal du Soir*, 5 april 1956.
- Anoniem. [zonder titel]. *Police Parisienne*, 30 april 1956.
- Anoniem. 'Nieuw stuk van Hugo Claus gaat in Rotterdam in première'. *Ijmuider Courant*, 29 september 1956.
- Anoniem. 'Suiker oogst alle lof in Brussel'. *Het vrije volk: democratisch-socialistisch dagblad*, 4 maart 1959.
- Anoniem. 'Selma Vaz Dias'. *Het Parool*, 9 mei 1959.
- Anoniem. 'Schrijver en luxe-avonturier Hugo Claus'. *De Haagse Post*, 23 mei 1959.
- Anoniem. 'Aux Théâtres des Galeries : « La Fiancée du matin de Hugo Claus »'. *Le Peuple*, 24 september 1959.
- Anoniem. 'Aux Galeries: La fiancée du matin'. *L'Écho de la Bourse*, 24 september 1959.
- Anoniem. 'Toneel te Brussel. "La Fiancée du matin" van Hugo Claus in het "Théâtre Royal des Galeries"'. *Het Volk*, 30 september 1959.
- Anoniem. 'Vermoord in New-York. Een bruid zonder morgen. Slecht Claus-spel of slechte regie?'. *De Standaard*, [mei of juni 1960].
- Anoniem. 'New York kraakte genadeloos Claus' "Bruid in de Morgen". [tijdschrift onbekend], 10 juni 1960.
- Anoniem. 'Broadway: een gok'. *Het Parool*, 9 mei 1961.
- Anoniem. 'Nouveau directeur du Parc pour la période 1964-1973. M. Reding définit sa « politique théâtrale »'. *La Libre Belgique*, 26 februari 1963.
- Anoniem. 'M. Roger Reding prône une collaboration entre les théâtres européens'. *Le Soir*, 31 augustus 1963.
- Anoniem. 'Le Centre Dramatique du Nord a joué *Sucre*: une pièce sur les betteraviers'. *France Soir*, [1963].
- Anoniem. 'Suiker'. *De Roode Vaan*, 29 november 1963.
- Anoniem. 'Sucre'. *L'Éventail*, 4 juni 1965.
- Anoniem. 'Ton Lutz regisseerde: *Suiker* in Franse opvoering'. *De Telegraaf*, 9 juni 1965.
- Anoniem. 'Théâtre du Parc: *Sucre*'. *Pourquoi Pas ?*, 17 juni 1965.

- Anoniem. 'Kijker op Hugo Claus in franstallige [sic] Belgische pers...'. *Burgerwelzijn Brugge*, 3 juli 1965.
- Anoniem. 'L'écrivain belge Hugo Claus est condamné à quatre mois de prison'. *Le Monde*, 8 juni 1968.
- Anoniem. 'Littérature étrangère.' *Libération*, 30 oktober 1986.
- Anoniem. 'Verwondering'. *Knack*, 26 november 1986.
- Anoniem. 'De Metz, uitgever en vertaler, overleden'. *NRC Handelsblad*, 18 augustus 1993.
- Anoniem. 'Par-delà la frontière linguistique'. *Le Soir*, 18 maart 2011.
- Anoniem. 'Tom Lanoye. Une véritable histoire belge'. *l'Humanité*, 24 maart 2011.
- Anoniem. 'La Médée de Tom Lanoye ravit'. *Le Soir*, 17 oktober 2011.
- Anoniem. [zonder titel in de rubriek 'Forum'] *Le Soir*, 3 november 2011.
- Anoniem. 'Tom Lanoye.' *Le Soir*, 10 januari 2013.
- Anoniem. 'L'écrivain belge Jeroen Olyslaegers à la conquête du public francophone'. *La Croix (site web)*, 30 januari 2019.
- Anthierens, Johan. 'Bittere Suiker. Openhartig gesprek met Hugo Claus naar aanleiding van de gala opvoering van 3 maart'. *De Perscoop*, 1 maart 1959.
- Arrabal, Fernando. 'Discours prononcé à l'occasion de la remise du Prix International Pier Paolo Pasolini à Hugo Claus'. *Études Germaniques* 1.68 (2013): p. 13.
- Assis Rosa, Alexandra. 'Descriptive Translation Studies (DTS)'. In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Amsterdam, Benjamins, 2010. p. 94-104.
- Atkinson, Brooks. 'Theatre: Problem Family. *Bride in the Morning* bows at Maidman'. *New York Times*, 26 mei 1960.
- Baer, Brian James. 'Translated Literature and the Role of the Reader'. In: Bermann, Sandra & Catherine Porter (red.). *A Companion to Translation Studies*. Chichester: Wiley Blackwell, 2014. p. 333-345.
- Baker, Mona. 'Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator'. *Target* 12.2 (2000): p. 241-266.
- Baker, Mona. *Translation and Conflict. A Narrative Account*. Londen: Routledge, 2006.
- Baker, Mona. 'Reframing Conflict in Translation'. *Social Semiotics* 17.2 (2007): 151-169.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. (ed. & vert. Emerson, Caryl; introd. Booth, Wayne C.). Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. (ed. Holquist, Michael; vert. Emerson, Caryl & Michal Holquist). Austin: University of Texas Press, 1990.
- Bandia, Paul & John Milton (red.). *Agents of Translation*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins, 2009.
- Bassnett, Susan. 'Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts.' In: Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature*. Londen: Croom Helm, 1984. p. 87-103.
- Bassnett, Susan. 'Translating for the Theatre: The Case Against Performability'. *TTR: traduction, terminologie, redaction* 4.1 (1991): 99-111.
- Bassnett, Susan. 'Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre'. In: Bassnett, Susan & André Lefevere (red.). *Constructing cultures: essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual matters, 1998. p. 90-108.
- Bassnett, Susan & Peter Bush. *The Translator as Writer*. Londen: Continuum, 2007.
- Bassnett, Susan & André Lefevere (red.). *Translation, History and Culture*. Londen: Pinter, 1990.
- Bel, Jaqueline; Robert, Jan & Johan Vanhecke (red.). 'Omtrent Hugo Claus'. Themanummer, *Zacht Lawijd: Literair-historisch tijdschrift* 17.1 (2018).
- Bennis, Hans & Henk Pröpper (red.). *verTALEN voor de toekomst*. Utrecht: Expertisecentrum Literair Vertalen, 2019.
- Bensimon, Paul. 'Présentation'. *Palimpsestes* 4 (1990): p. IX-XIII.

- Bergé, Florence. Een bruid in de morgen – La fiancée du matin: een kritische vertaalanalyse. Masterthesis: Université Libre de Bruxelles, 1994.
- Bergenmar, Jenny & Yvonne Leffler. 'The Writing of Transcultural Literary History: Distant Reading and Bibliographies'. In: Broomans, Petra (red.). *Travelling Ideas. Cultural Transfer & Transmission*. Groningen: Barkhuis Publishing, 2018. p. 113-131.
- Berman, Antoine. 'La retraduction comme espace de la traduction'. *Palimpsestes* 4 (1990): p. 1-7.
- Berman, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil, 1999.
- Berman, Antoine. 'Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle'. In: Berman, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Parijs: Seuil, 1999. p. 29-47.
- Bernaerts, Lars; De Bleeker, Liesbeth & Julie De Wilde. 'Narration and Translation'. *Language and Literature* 23.3 (2014): p. 203-212.
- Bertrand, Jean-Pierre; Biron, Michel; Denis, Benoît & Rainier Grutman (red.). *Histoire de la littérature belge*. Parijs: Fayard, 2003.
- Bertrand, Joseph. 'Vendredi de Hugo Claus'. *Pourquoi Pas?*, [1971].
- Beucke, Marie-Louise. 'Après son succès "D'Andréa", Hugo Claus prépare une "Histoire de Brigands"'. *L'information*, 3 februari 1956.
- Beyen, Marnix. 'Hugo Claus en de Belgische naties'. In: Absillis, Kevin et al. (red.) *De plicht van de dichter. Hugo Claus en de politiek*. Antwerpen: De Bezige Bij, 2013. p. 309-325.
- Beyen, Roland. 'Le dramaturge : de l'interdit à la Ghelderodite'. *Bulletin de L'Académie royale de langue et de littérature françaises* 76.3/4 (1998): p. 403-432.
- Bibeb. "'Ik zal nooit echt afvallen iemand die ik bemind heb of die ik bemin". Hugo Claus over het gevaar van de domheid en over de oorsprong van zijn woede'. *Vrij Nederland*, 14 januari 1978.
- Biron, Michel. 'Jacques Sojcher publie *La Belgique malgré tout*'. In: Bertrand, Jean-Pierre; Biron, Michel; Denis, Benoît & Rainier Grutman (red.). *Histoire de la littérature belge*. Parijs: Fayard, 2003. p. 489-497.
- Bloch-Lainé, Virginie. 'Une Viking dans la synagogue. Stefan Hertmans enquête sur un mariage mixte suivi d'une cavale au Moyen Age'. *Libération*, 8 december 2018.
- Boltanski, Luc & Laurent Thévenot. *De la justification : Les économies de la grandeur*. Parijs: Gallimard, 1991.
- Boncompain, Jacques. *De Dumas fils à Marcel Pagnol : les auteurs aux temps modernes (1871-1996)*. Parijs: Champion, 2013.
- Bonnefoy, Claude. 'Mysticisme et sensualité'. *La Quinzaine Littéraire*, [1969].
- Bosch, A.C. 'Nederlandse Comedie in de Harmonie: Vrijdag van Hugo Claus: fel geladen stuk toneel', 27 januari 1970.
- Boulogne, Pieter. *Het temmen van de Scyth: de vroege Nederlandse receptie van F.M. Dostoevskij*. Amsterdam: Pegasus, 2011.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Parijs : Seuil, 1992.
- Bourg, H. 'Une création au Centre dramatique du Nord. Sucre de Hugo Claus'. [tijdschrift onbekend], [1963].
- Bourget-Pailleron, Robert. [zonder titel] *Revue des deux mondes*, 1 december 1955.
- Brachin, Pierre. 'Que traduit-on du néerlandais en français?'. *Septentrion* 3.3 (1974): p. 5-10.
- Brems, Elke; Réthelyi, Orsolya & Ton van Kalmthout (red.). *Doing Double Dutch: The International Circulation of Literature from the Low Countries*. Leuven: Leuven University Press, 2017.
- Brems, Elke. 'Reluctant rendezvous. The curious lack of literary transfers in Belgium'. Keynote presentatie op het internationaal congres: *Paradoxes and Misunderstandings in Cultural Transfers*, Louvain-la-Neuve, 22-24 mei 2019.
- Brisset, Annie. 'Le Québec à la conquête de Shakespeare: traduction, théâtre et société'. *Équivalences* 44.1/2 (2017) : p. 167-203.
- Brolsma, Marjet. 'Cultuurtransfer en het tijdschriftenonderzoek'. *CONTEXTES* 4 (2008), online publicatie. <http://contextes.revues.org/3823> (Laatst geraadpleegd 24 juli 2017).

- Broomans, Petra; Linn, Stella; Vogel, Marianne; Van Voorst, Sandra & Anders Bay (red.). *Object: Nederlandse literatuur in het buitenland. Methode: onbekend. Vormen van onderzoek naar de receptie van literatuur uit het Nederlandse taalgebied*. Groningen: Barkhuis, 2006.
- Broomé, Agnes. *Swedish Literature on the British Market 1998-2013: A Systemic Approach*. Doctoraatsthesis: University College Londen, 2014.
- Brownlie, Siobhan. 'Berman and Toury: The Translating and Translatability of Research Frameworks'. *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 16.1 (2003): p. 93-120.
- Buelens, Geert. 'Iets publieks. De poëzie van Hugo Claus in de jaren zestig'. In: Buelens, Geert. *Oneigenlijk gebruik: over de betekenis van poëzie*. Nijmegen: Vantilt, 2008. p. 195-214.
- Buelens, Geert. 'Drie manieren om naar internationalisering te kijken. Over de studie van de moderne Nederlandse literatuur in Europees verband'. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 125.1 (2009): p. 116-121.
- Buelens, Geert. 'Gotspe of godsgeschenk? Enkele notities over de zin en onzin van een Belgische literatuurgeschiedenis'. In: Sergier, Matthieu & Stéphanie Vanasten (red.). *Littéraire belgitude littéraire. Bruggen en beelden. Vues du Nord*. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, 2011. p. 67-80.
- Buelens, Geert. 'Naar een Vergelijkende Neerlandistiek. Keynote lezing IVN'. *Leest: Open wetenschapsplatform over de Nederlandse literatuur en cultuur* (2018), online publicatie. <https://www.platformleest.org/author/geert-buelens/> (Laatst geraadpleegd op 10 december 2018).
- Bultinck, Bert. 'Flamands! Encore un effort! Notities over de taal van de Vlaamse literatuur'. *Bzzlletin* 32.287 (2003): p. 18-28.
- Buyse, Maddy. 'Een Nederlands boek in het buitenland. *Le livre alpha*. Version française du roman d'Ivo michiels *Het boek alfa*. Genèse, placement du livre et réactions de la critique française'. *Ons Erfdeel*, 12.1 (1968): p. 81-84.
- Buzelin, Hélène. 'Unexpected Allies'. *The Translator* 11.2 (2005): p. 193-218.
- Buzelin, Hélène. 'Agents of Translation'. In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 2. Amsterdam, Benjamins, 2011. p. 6-12.
- Buzelin, Hélène. 'How devoted can translators be? Revisiting the subservience hypothesis'. *Target* 26.1 (2014): p. 63-97.
- Carion, Jacques. 'La Belgitude: du mot au concept, de l'instrument au jouet'. In: Sergier, Matthieu & Stéphanie Vanasten (red.). *Littéraire belgitude littéraire. Bruggen en beelden. Vues du Nord*. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, 2011. p. 31-36.
- Cartens, Daan & Freddy de Vree. *Het spiegelpaleis van Hugo Claus*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1991.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Parijs: Éditions du Seuil, 2008.
- Caspers, Barbara. 'Marthe Massin, femme (d')artiste'. *Textyles* 50.51 (2017): p. 65-74.
- C.-G. S. 'Roger Reding veut donner sa chance au théâtre belge. Un inédit de Ghelderode va être créé par ... Bourvil'. *Le Peuple*, 26 februari 1963.
- Chesselet, Robert. 'Aux Galeries'. *La Lanterne*, 24 september 1959.
- Chesterman, Andrew. 'A Causal Model for Translation Studies'. In: Olohan, Maeve (red.). *Intercultural Faultlines*. Manchester: St. Jerome, 2000. p. 15-27.
- Chesterman, Andrew. 'The Name and Nature of Translator Studies'. In: Dam, Helle V. & Karen Korning Zethsen (red.). 'Translation Studies: Focus on the Translator'. Themanummer, *Hermes. Journal of Language and Communication Studies* 42 (2009): p. 13-22.
- Citton, Yves (red.). *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme?* Parijs: La Découverte, 2014.
- Claes, Paul. *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1984.
- Claes, Paul. 'Hommage aan de vertaler Hugo Claus'. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 9.2 (2002): p. 3-4.
- Claes, Paul. 'Claus, de bokking en de tijgerhaai'. *Filter: Tijdschrift over vertalen, webfilter* (2014), online publicatie. <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/vrijdag-vertaaldag/2014/week-45-paul-claes/> (Laatst geraadpleegd 7 augustus 2019).

- Claus, Hugo. 'De Metsiers of de eendenjacht. Verhaal'. *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 4 (1949-1950): p. 1217-1265.
- Claus, Hugo. 'De Metsiers of De eendenjacht (Slot)'. *Nieuw Vlaams Tijdschrift* 5 (1950-1951): p. 1-44.
- Claus, Hugo. *De Metsiers*. Brussel: Uitgeversmaatschappij A. Manteau, 1950.
- Claus, Hugo. *La Chasse aux canards*. (vert. Raine, Jean & Elly Overzier). Parijs: Fasquelle, 1953.
- Claus, Hugo. *Jours de canicule*. (vert. Buysse, Maddy). Parijs: Fasquelle, 1954.
- Claus, Hugo. *The Duck Hunt*. (vert. [uit het Frans] Libaire, George). New York: Random House, 1955.
- Claus, Hugo. *Andréa, ou la Fiancée du matin*. (vert. Buysse, Maddy). Parijs: Fasquelle, 1956.
- Claus, Hugo. *L'Homme aux mains vides*. (vert. Buysse, Maddy). Parijs: Fasquelle, 1957.
- Claus, Hugo. [*Kamoryō*]. (vert. [uit het Frans] Komaki, Ōmi & Tatsuhiko Shibusawa). Tokyo: Murayama Shoten, 1957.
- Claus, Hugo. 'Poèmes. Traduit du néerlandais par Maddy Buysse'. *Mercure de France* 1123.3 (1957): p. 390-396.
- Claus, Hugo. 'Hymne. Chanson (Traduit du néerlandais par Maddy Buysse)'. *Phantomas* 15/16 (1960): p. 54.
- Claus, Hugo. *Die Reise nach England*. (vert. [uit het Frans] Tophoven, Elmar). Keulen-Marienburg: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1960.
- Claus, Hugo. *Zucker*. (vert. Guttman, Karl). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theater-Verlag, 1960.
- Claus, Hugo. 'Elle, Cette maison, Anniversaire'. (vert. De Vree, Freddy & Hugo Claus). *Phantomas* 41/42 (1963): p. 5-6.
- Claus, Hugo. *Poèmes*. (vert. Buysse, Maddy). Parijs/Brussel: Mercure de France/Éditions des Artistes, 1965.
- Claus, Hugo. *Sister of earth*. (vert. [uit het Frans] Libaire, George). London: Panther Books Limited, 1966.
- Claus, Hugo. 'Thyeste (extraits)'. (vert. Buysse, Maddy). In: 'Médée. De la tragédie antique à la tragédie moderne'. Themanummer, *Cahiers Renaud-Barrault* 60 (1967): p. 36-58.
- Claus, Hugo. *Thyeste*. (vert. Buysse, Maddy). Parijs: Gallimard, 1967.
- Claus, Hugo. *À Propos de Dédé*. (vert. Buysse, Maddy). Parijs: Gallimard, 1969.
- Claus, Hugo. *Friday*. (vert. Claus, Hugo & Christopher Logue). Londen: Davis Poynter Limited, 1972.
- Claus, Hugo. *Vendredi, jour de liberté*. (vert. Sigrid, Jean). Brussel: Éditions Complexe, 1975.
- Claus, Hugo. *L'Étonnement*. (vert. Buysse, Maddy). Brussel: Éditions Complexe, 1976.
- Claus, Hugo. *Le Chagrin des Belges*. (vert. Van Crugten, Alain). Parijs: Julliard, 1985.
- Claus, Hugo. *La Chasse aux canards [Kamoryō]*. (vert. [uit het Frans] Shibusawa, Tatsuhiko). Toyko: Ōkokusha, 1987.
- Claus, Hugo. *Toneel I*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1988.
- Claus, Hugo. *Toneel II*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989.
- Claus, Hugo. 'La Fiancée du matin'. (vert. Van Crugten, Alain & Maddy Buysse). In: Van Crugten, Alain (red.). *Théâtre Complet*. Vol. 1. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1990. p. 16-83.
- Claus, Hugo. *Four works for the theatre*. (vert. en samenstelling Willinger, David). New York: Graduate School and University Center, 1990.
- Claus, Hugo. 'Vendredi'. (vert. Vincent, Marnix). In: Van Crugten, Alain (red.). *Théâtre Complet*. Vol. 3. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1993. p. 83-147.
- Claus, Hugo. 'Open brief aan Sam Bogaerts, regisseur en co-auteur'. *Humo*, 26 oktober 1993.
- Claus, Hugo. *Onvoltooid Verleden*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1998.
- Claus, Hugo. *Groepsportret. Een leven in citaten*. (samenstelling Schaevers, Mark). Amsterdam: De Bezige Bij, 2004.
- Claus, Hugo. *The Sacrament and Other Plays of Forbidden Love*. (vert. en samenstelling Willinger, David). Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2007.

- Claus, Hugo. *De wolken. Uit de geheime laden van Hugo Claus*. (samenstelling Schaevers, Mark). Amsterdam: De Bezige Bij, 2011.
- Claus, Hugo. *De verwondering*. (ed. Absillis, Kevin & Wendy Lemmens). Amsterdam: De Bezige Bij, 2018.
- Claus, Hugo. *Het verdriet staat niet alleen: een leven in verhalen* (samenstelling Schaevers, Mark). Amsterdam: De Bezige Bij, 2018.
- Claus, Hugo & Chris Yperman. *Roel d'Haese : Sculptures en or, 1968-1971. Poèmes de Hugo Claus et Chris Yperman* (Gedichten van Claus vert. door Lambert, Jean-Clarence). Paris: Galerie Claude Bernard, 1972.
- Closson, Herman. 'Création d'une pièce de Hugo Claus: *La Fiancée du Matin*'. *Le Phare Dimanche*, 11 oktober 1959.
- Coetzee, John Maxwell. *Landscape with rowers. Poetry from the Netherlands*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Coetzee, John Maxwell. 'Hugo Claus, poet'. In: Coetzee, John Maxwell. *Inner Workings: Literary Essays 2000-2005*. New York: Viking, 2007. p. 156.
- Coiplet, Robert. 'La Chasse aux canards, de M. Hugo Claus'. *Le Monde*, 5 september 1953.
- Cordier, Jean-Pierre. 'Au Théâtre National. *Vendredi*. Une impression durable'. *L'Écho de la bourse*, [1971].
- Corosi, Lucien. 'Andréa, ou la fiancée du matin au Théâtre de l'Œuvre... une pièce, pas pour tout le monde, 'découverte' après 26 ans'. *La Dépêche Marocaine*, 29 november 1955.
- Cowley, Malcolm. 'Faulkner was wrong about Sanctuary'. *The New York Times*, 22 februari 1981.
- C.P. 'Hugo Clauss [sic] : « Andréa »'. *Union française et parlement*, maart 1956.
- C.P. 'Hugo Claus: « Andréa »'. *Franc-Tireur*, 29 mei 1956.
- Crombez, Thomas. 'De intrede van Antonin Artaud in België'. *Documenta : mededelingen van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst Gent* 25.2 (2007): p. 159-180.
- Dam, Helle V. & Karen Korning Zethsen (red.). 'Translation Studies: Focus on the Translator'. Themanummer, *Hermes. Journal of Language and Communication Studies* 42 (2009).
- DEB. 'Création au Gymnase de *La Fiancée du matin*, un drame oppressant de notre compatriote Hugo Claus.' *La Wallonie*, 17 februari 1958.
- Debergh, Gwennie. 'Erwten of bonen? Hugo Claus vertaalt Georg Büchner'. In: De Potter, Linde & Yves T'Sjoen (red.). 'De clausiaanse handgreep'. Themanummer, *Filter: tijdschrift over vertalen, webfilter* 1 (2014), online publicatie. <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/de-clausiaanse-handgreep/2014-01/erwten-of-bonen/> (Laatst geraadpleegd op 4 mei 2019).
- Debie, Laura. *Hugo Claus als vertaler. Een vertaalkritiek over vijf gedichten uit 'Dichterbij'*. Masterthesis: Universiteit Gent, 2014.
- De Boe, Esther. *Der Kummer von Flandern versus Der Kummer von Belgien. Een vergelijkende analyse van de vertaalstrategieën met betrekking tot cultuurspecifieke referenties in twee vertalingen van Het Verdriet van België van Hugo Claus*. Masterthesis: Arthesis Hogeschool, 2009.
- Decreus, Freddy & Rudi Van der Paardt. *Dodelijk dikke wolken: over Seneca en Hugo Claus*. Leiden: Dimensie, 1992.
- De Decker, Jacques. 'Dossier Hugo Claus: épopée parodique et tragédie réaliste'. [tijdschrift onbekend], [eind 1970 of begin 1971].
- De Decker, Jacques. *Over Claus' toneel*. Antwerpen : De Galge, 1971.
- De Decker, Jacques. 'Hugo Claus, l'homme aux mille facettes' (Nawoord). In: Claus, Hugo. *Vendredi, jour de liberté*. (vert. Sigrid, Jean). Brussel: Éditions Complexe, 1975. p. 111-112.
- De Decker, Jacques. 'Mort de Chien au Théâtre National : ... et le chagrin et la pitié, bordel !' *Le Soir*, 15 december 1987.
- De Decker, Jacques. 'Panorama des littératures belges'. *Le Magazine Littéraire*, 1 mei 1999, p. 91.

- De Decker, Jacques. 'Un Flamand à Paris : Hugo Claus et la francophonie'. In: Herman, Jan et al. (red.) *Lettres ou ne pas lettres : mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*. Leuven: Presses universitaires de Louvain, 2001. p. 537-545.
- De Decker, Jacques. 'L'acteur Tom Lanoye'. *Le Soir*, 29 augustus 2008.
- De Decker, Jacques. 'Les avatars d'un néologisme'. In: 'Quarante ans de belgitude. Nommer l'indéfinissable?'. Themanummer, *La Revue Nouvelle* 7.71 (2016) : p. 22-26.
- De Decker, Jacques; Béghin, Laurent & Hubert Roland. 'Jacques De Decker, écrivain des coulisses'. *Textyles* 45 (2014): p. 153-168.
- Deflo, Gilbert. 'Toneel Vandaag creëert *Thyestes*, toneelstuk naar een tragedie van Seneca. Gesprek met auteur-regisseur Hugo Claus met randnotities van koning Atreus-Ton Lutz'. *Windroos: Tijdschrift voor toneel*, 25 maart 1966.
- De Geest, Dirk. 'Voor twaalf lezers en een snurkende recensent? Over de studie van Claus' poëzie'. In: Wildemeersch, Georges & Gwennie Debergh (red.). *Hugo Claus. "Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht". Vijftig jaar beschouwing in citaten, tekeningen en overzichten*. Leuven: Peeters, 1999. p. 7-23.
- De Geest, Dirk. 'De verschijnselen zijn verdwenen. Ons dorp is gered: *De geruchten* als streekroman'. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie* 4 (2005): p. 279-297.
- De Geest, Dirk. 'Naar een 'internationale' geschiedenis van de Nederlandse literatuur?' In: Kalla, Barbara Irena & Bożena Czarnecka (red.). *Neerlandistische ontmoetingen. Trefpunt Wrocław*. Wrocław: ATUT, 2008. p. 25-39.
- De Geest, Dirk & Reine Meylaerts (red.). *Littératures en Belgique/Literaturen in België. Diversités culturelles et dynamiques littéraires/Culturele diversiteit en literaire dynamiek*. Brussels: PIE-Peter Lang, 2004.
- De Geest, Dirk & Pieter Verstraeten. 'Transnationaal maar toch neerlandistiek?'. *Internationale Neerlandistiek* 48 (2010): p. 73-84.
- De Haan, Martin & Rokus Hofstede. *Overigens schitterend vertaald: voor het behoud van een bloeiende vertaalcultuur*. Brussel: Nederlandse taalunie, 2008.
- Delcroix, Olivier. 'Flandre et Pays-Bas, une littérature passe-frontière'. *Le Figaro Littéraire*, 20 maart 2003.
- Deloof, Jan. 'Nederlandse taal- en cultuurpolitiek. Nederlandse taal en cultuur in het buitenland. Le Plat Pays'. *Ons Erfdeel* 17 (1974): p. 139-141.
- Demets, Paul. 'Het debuut van Hugo Claus als toneelschrijver (2)'. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie* 3 (2000): p. 239-257.
- Denis, Benoît & Jean-Marie Klinkenberg. *La littérature belge: précis d'histoire sociale*. Brussel: Labor, 2005.
- De Potter, Linde. 'Een rukwind en een heksentoer. Hugo Claus' vertaling van Jorge Luis Borges' 'El tango'. In: De Potter, Linde & Yves T'Sjoen (red.). 'De clausiaanse handgreep'. Themanummer, *Filter: tijdschrift over vertalen, webfilter* 1 (2014), online publicatie. <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/de-clausiaanse-handgreep/2014-01/een-rukwind-en-een-heksentoer/> (Laatst geraadpleegd 7 augustus 2019).
- De Potter, Linde. *Elk zijn genre, elk zijn Claus: Hugo Claus en de populaire verhaalcultuur*. Doctoraatsthesis: Universiteit Gent, 2017.
- De Potter, Linde & Yves, T'Sjoen (red.). 'De clausiaanse handgreep'. Themanummer, *Filter: tijdschrift over vertalen, webfilter* 1 (2014), online publicatie. <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/de-clausiaanse-handgreep/2014-01/> (Laatst geraadpleegd op 7 augustus 2019).
- De Potter, Linde & Yves T'Sjoen. 'De clausiaanse handgreep. Hugo Claus, eigenzinnig vertaler'. In: De Potter, Linde & Yves T'Sjoen (red.). 'De clausiaanse handgreep'. Themanummer, *Filter: tijdschrift over vertalen, webfilter* 1 (2014), online publicatie. <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/de-clausiaanse-handgreep/2014-01/de-clausiaanse-handgreep> (Laatst geraadpleegd 7 augustus 2019).

- De Rek, Wilma. 'Vertalers hebben alle reden om in opstand te komen'. *De Volkskrant*, 28 juni 2019.
- De Ridder, Matthijs. *Behoud de Begeerte. Een literaire geschiedenis 1984-2014*. Antwerpen: De Bezige Bij, 2014.
- De Roey, Johan. *Hugo Claus. Een poreuze man van steen*. Tielt, Den Haag: Lannoo, 1964.
- De Schryver, Reginald; De Wever, Bruno & Gaston Durnez (red.). *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse beweging*. Vol. 3. Tielt: Lannoo, 1998.
- De Wever, Bart. 'De schaduw van de leider. Joris Van Severen en het na-oorlogs Vlaams-nationalisme (1945-1970)'. *Belgisch tijdschrift voor Nieuwste Geschiedenis* 32.1-2 (2001): p. 177-252.
- Dewispelaere, Paul. 'Zonder vertalers geen wereldliteratuur'. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 8.4 (2001): p. 23-26.
- De Witte, Ludo. 'Hugo Claus en 'onze' Congo'. *Apache. Inhoud heerst* (2018), online publicatie. <https://www.apache.be/gastbijdragen/2018/03/29/hugo-claus-en-onze-congo/> (Laatst geraadpleegd op 25 oktober 2019).
- D'hulst, Lieven. 'Over de negentiende-eeuwse Belgische en Franse vertalingen van Consciences verhalend proza'. *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 123.2-3 (2013): p. 249-272.
- D'hulst, Lieven. *Essais d'histoire de la traduction : avatars de Janus*. Parijs: Classiques Garnier, 2014.
- D'hulst, Lieven; Gonne, Maud; Lobbes, Tessa; Meylaerts, Reine & Tom Verschaffel. 'Towards a multipolar model of cultural mediators within multicultural spaces. Cultural mediators in Belgium (1830-1945)'. *Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis/Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 92.4 (2014): p. 1255-1275.
- D'hulst, Lieven; Bourguignon, Marie; Lemmens, Koen; Nouws, Bieke; Van Gerwen, Heleen & Reine Meylaerts. 'Les politiques en matière de traduction en Belgique de 1830 à 1914'. In: Lane-Mercier, Gillian; Merkle, Denise & Jane Koustas (red.). *Plurilinguisme et pluriculturalisme. Des modèles officiels dans le monde*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, 2016. p. 13-27.
- Dijkvogel, Frans [pseudoniem van Walravens, Jan]. 'De schrijver van « DE METSIERS ». Hugo Claus. Ze klagen en zeuren in Vlaanderen'. *Periscoop*, 1 april 1951.
- Dorleijn, Gillis. 'Het einde van de literatuur? Over de bestudering van literaire cultuur en haar belang'. *Nederlandse Letterkunde* 19.2 (2014): p. 129-148.
- Dorleijn, Gillis. 'Literatuuropvattingen'. In: Sanders, Mathijs & Tom Sintobin. *Lezen in Verwondering. Veertien leeswijzers bij een roman van Hugo Claus*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2014. p. 39-56.
- Dozo, Björn-Olav & François Provenzano. *Historiographie de la littérature belge. Une anthologie*. Lyon: ENS édition, 2014.
- Dubar, Monique. (red.). 'Hugo Claus'. Themanummer, *Nord*. *Revue de critique et de création littéraires du nord/pas-de-calais* 54 (2009).
- Duplat, Guy. 'Hugo Claus nous manque déjà'. *La Libre Belgique*, 28 april 2009.
- Dütting, Hans. *Hugo Claus. De Reus van Vlaanderen*. Soesterberg: Uitgeverij Aspekt, 2009.
- Eeckhout, Bart. 'Claus, Shelley, Coetzee, Stevens. Een casestudy over de transformatieve identiteit van wereldliteratuur'. *Spiegel der Letteren* 53.3 (2011): p. 357-387.
- Eickmans, Heinz. 'Kummer mit Flanderns Sprache und Literatur. Übersetzungskritische Anmerkungen zu Hugo Claus' *Het verdriet van België / Der Kummer von Flandern*'. In: Damme, Robert et al. (red.). *Franco-Saxonia. Münstersche Studien zur niederländischen Philologie. Jan Goossens zum 60. Geburtstag*. Neumünster: Wachholz, 1990. p. 507-537.
- Elam, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. New York: Routledge, 2002.
- E.M. 'Vlaams toneel in Franse Teaters [sic]'. *De Nieuwe Dag*, 2 juli 1965.
- Espagne, Michel. 'La notion de transfert culturel'. *Revue Sciences/Lettres* (2013), online publicatie. <http://rsl.revues.org/219> (Laatst geraadpleegd op 6 augustus 2016).

- Even-Zohar, Itamar. 'The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem'. *Poetics Today* 11.1 (1990): p. 45-51.
- Even-Zohar, Itamar. 'The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer'. *Target* 9.2 (1997): p. 355-363.
- Feys, Katrien. *Le Chagrin des Belges: Hugo Claus en traduction "française"*. Masterthesis: KULeuven, 1987.
- Flynn, Peter; Joep Leerssen & Luc van Doorslaer (red.). *Interconnecting Translation Studies and Imagology*. Amsterdam: John Benjamins, 2015.
- Folkart, Barbara. *Le conflit des énonciations: Traduction et discours rapporté*. Montreal: Éditions Blazac, 1991.
- Fonteyne, André. 'Hugo Claus traducteur d'Apollinaire'. *Que vlo-ve ? Bulletin international des études sur Guillaume Apollinaire* 31.22 (2003): p. 32-35.
- Fornasiero, Jean & John West-Sooby. 'Covering Up: Translating the Art of Australian Crime Fiction into French'. In: Rolls Alistair & Marie-Laure Vuaille-Barcan (red.). *Masking Strategies: Unwrapping the French Paratext*. Bern: Peter Lang, 2011. p. 119-135.
- Francard, Michel et al. *Dictionnaire des belgicisms*. Brussel: De Boeck-Duculot, 2015.
- Frère, Bruno. 'Genetic Structuralism, Psychological Sociology and Pragmatic Social Actor Theory. Proposal for a Convergence of French Sociologies.' *Theory, Culture & Society* 21.3 (2004): p. 85-99.
- Fringilla, Rob. 'Sucre'. *L'Éventail*, 11 juni 1965.
- Gaddis Rose, Marilyn. *Translation and Literary Criticism: Translation as Analysis*. Manchester: St. Jerome, 1997.
- Gambier, Yves. 'La retraduction, retour et détour'. *Meta* 39.3 (1994): p. 413-417.
- Gautier, Jean-Jacques. 'Aux Mardis de l'Œuvre : « Andréa » de Hugo Claus'. *Le Figaro*, 17 november 1955.
- Geenen, P.L. 'Vrijdag van Claus: sterk volkstoneel', 16 februari 1970.
- Geerts, Guido. 'Hugo Claus en de taal van België'. *Dietsche Warande en Belfort* 131 (1986): p. 18-37.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Parijs: Éditions du Seuil, 2002.
- Germoz, Alain. 'Hugo Claus: lucide ou masochiste'. *Special Arts*, 17 juni 1965.
- Gonne, Maud. *Douanier ou contrebandier? Médiation et recyclage dans l'œuvre de Georges Eekhoud*. Doctoraatsthesis: KU Leuven, 2015.
- Gonne, Maud. 'Overlap of agent roles in early twentieth-century Belgium. "A lucrative way of spending time"'. *Translation and Interpreting Studies* 11.3 (2016): p. 361-380.
- Goriely, Serge. *Le théâtre de René Kalisky : tragique et ludique dans la représentation de l'histoire*. Brussel-New York: Peter Lang, 2008.
- Govaert, Serge. 'Exceptionnelle créativité en Belgique. La culture flamande toujours rebelle'. *Le Monde diplomatique*, 1 maart 1996.
- Graumann, Brigid. 'How will hey ever make a movie out of *The Sorrow of Belgium*?'. *The Bulletin*, 30 september 1993.
- Grave, Jaap & Lut Missinne (red.). *Lage Landen Studies 10: Tussen twee stoelen, tussen twee vuren. Nederlandse literatuur op weg naar de buitenlandse lezer*. Gent: Academia Press, 2018.
- Greenall, Annjo Klungervik. 'The Scandinavian singer-translator's multisemiotic voice as performance'. In: Alvstad, Cecilia; Greenall, Annjo Klungervik, Jansen, Hanne & Kristiina Taivalkoski-Shilov (red.). *Textual and Contextual Voices of Translation*. Amsterdam, Benjamins, 2017. p. 21-38.
- Guez, Gilbert. 'Le Mois Théâtral'. *Paris Théâtre*, december 1955.
- Guiette, Robert. 'Lettres belges. Hugo Claus'. *Mercure de France* 1201.11 (1963): p. 627-631.
- Harding, Sue-Ann. 'How do I apply narrative theory? Socio-narrative theory in translation studies'. *Target* 24.2 (2012): p. 286-309.
- Harding, Sue-Ann. 'Translating eyewitness accounts. Personal narratives from Beslan, September 2004'. *Journal of Language and Politics* 11.2 (2012): p. 229-249.

- Hare, John. 'Belgian National Theatre's *Vendredi* one of season's best'. *The Ottawa Citizen*, 1 mei 1973.
- Heilbron, Johan. 'Nederlandse vertalingen wereldwijd. Kleine landen en culturele mondialisering'. In: Heilbron, Johan; De Nooy, Wouter & Wilma Tichelaar (red.). *Waar in een klein land. Nederlandse cultuur in internationaal verband*. Amsterdam: Prometheus, 1995.
- Heilbron, Johan. 'L'évolution des échanges culturels entre la France et les Pays-Bas: le cas des traductions'. In: Sapiro, Gisèle & Johan Heilbron (red.). *La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux: circulation des livres de littérature et de sciences sociales et évolution de la place de la France sur le marché mondial de l'édition de 1980 à 2004*. Parijs: Centre de sociologie européenne, 2007. p. 133-154.
- Heilbron, Johan. 'Responding to globalization: The development of book translations in France and the Netherlands'. In: Pym, Anthony; Shlesinger Miriam & Daniel Simeoni (red.). *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam: John Benjamins, 2008. p. 187-197.
- Heilbron, Johan & Nicky Van Es. 'Fiction from the Periphery: How Dutch Writers Enter the Field of English-Language Literature'. *Cultural Sociology* 9.3 (2015): p. 296-319.
- Heilbron, Johan & Nicky Van Es. 'In de wereldrepubliek der letteren'. In: Bevers, Ton; Colenbrander, Bernard; Heilbron, Johan & Nico Wilterdink (red.). *Nederlandse Kunst in de Wereld 1980-2013*. Nijmegen: Vantilt, 2015. p. 20-54.
- Heilbron, Johan & Marjolijn Voogel. 'Comment faire découvrir une littérature inconnue? Les traductions du néerlandais en France'. In: Sapiro, Gisèle (red.). *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*. DEPS: Parijs, 2012. p. 233-247.
- Heinich, Nathalie. 'Publier, consacrer, subventionner. Les fragilités des pouvoirs littéraires'. *Terrain : Antropologie & Sciences humaines* 21 (1993), online publicatie. <https://journals.openedition.org/terrain/3069> (Laatst geraadpleegd op 17 oktober 2018).
- Heinich, Nathalie. *L'épreuve de la grandeur*. Parijs: La Découverte, 1999.
- Heinich, Nathalie. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Parijs: Gallimard, 2012.
- Hemmink, Gert-Jan. 'Bibliografie van het afzonderlijk verschenen werk van Hugo Claus'. In: Cartens, Daan & Freddy de Vree (red.). *Het spiegelpaleis van Hugo Claus*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1991. p. 78-92.
- Hemmink, Gert-Jan. 'Beknopte bibliografie van het afzonderlijk verschenen werk van Hugo Claus'. *Bzzlletin* 12.113 (1984): p. 66-76.
- Henn, Carola. 'Het verdriet van België vertaald: referentiële verschuivingen'. In: Van Elmbt, François; Hilgsmann, Philippe & Louis Gillet (red.). *Het talig wezen: opstellen aangeboden aan professor dr. Louis Gillet ter gelegenheid van zijn afscheid als hoogleraar aan de Universiteit de Liège*. Luik: L3 - Liège language and literature, 1997. p. 81-91.
- Hermans, Heleen. 'Honderd maal Vrijdag en Hugo Claus werkt er nog aan'. *De Telegraaf*, 18 april 1970.
- Hermans, Theo (red.). *The Manipulation of Literature*. Londen: Croom Helm, 1985.
- Hermans, Theo (red.). *Studies over Nederlandse vertalingen. Een bibliografische lijst*. 's-Gravenhage: Stichting bibliographia Neerlandica, 1991.
- Hermans, Theo. 'Toury's Empiricism Version One'. *The Translator* 1.2 (1995): p. 215-223.
- Hermans, Theo. 'The Translator's Voice in Translated Narrative'. *Target* 8.1 (1996): p. 23-48.
- Hermans, Theo. 'Vertalen als navelstaren. Van equivalentie naar intertekstualiteit'. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 11.2 (2004): p. 3-18.
- Hermans, Theo. 'Positioning translators: Voices, views and values in translation'. *Language and Literature* 23.3 (2014): p. 285-301.
- Herreman, Raymond. [zonder titel], [tijdschrift of uitzending onbekend] 1955. Zie http://theater.ua.ac.be/claus/html/1955-00-00_claus_raimondherreman.html (Laatst geraadpleegd 5 mei 2018).

- Hillaert, Wouter; De Decker, Jacques & Saskia De Ceuninck. 'De gouden jaren van het Franstalige toneel'. *Toneelstof* (s.d.), online publicatie.
http://toneelstof.be/w/Jacques_De_Decker_over_de_jaren_70. (Laatst geraadpleegd op 28 juni 2019).
- Hinderdael, Michaël; Jooker, Lieve & Heili Verstraete (red.). *De aarde heeft kamers genoeg: hoe vertalers omgaan met culturele identiteit in het werk van Erwin Mortier*. Antwerpen: Garant, 2009.
- J.H. [Hislaire, Jacques] 'Au Parc: Sucre'. *La Libre Belgique*, 10 juni 1965.
- J.H. [Hislaire, Jacques]. 'Au Théâtre National: Vendredi'. *La Libre Belgique*, [1971].
- Hislaire, Jacques. 'Bruxelles: Pantagheize et Vendredi'. *Le Monde*, 28 januari 1971.
- Hislaire, Jacques. 'Mort de chien de Claus : Passion ou canular ?' *La Libre Belgique*, 12-13 december 1987.
- Holmes, James S. 'De brug bij Bommel herbouwen'. (vert. Verstegen, Peter) *Revisor* 3.1 (1976): p. 36-39.
- Holmes, James S. 'The Name and Nature of Translation Studies'. In: James S. Holmes (red.). *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988. p. 66-80.
- Holthuis, Fokas. *Catalogus 60. Antiquariaat Fokas Holthuis: Hugo Claus, uit de collectie Gert Jan Hemmink*. Den Haag: Fokas Holthuis, 2012.
- H.P. 'Beaux débuts'. *Le Parisien Libéré*, 29 maart 1955.
- Jacobs, Herman. 'Twintig jaar Het verdriet van België. De metamorfosen van een Europese roman'. *De Standaard*, 5 juni 2003.
- Jacobs, Herman. 'Een schrijver van Europese allure'. *Knack*, 26 maart 2008. p. 92.
- Jacobs, Herman. "'Het is altijd iets met u". Twee Duitse vertalingen van *Het verdriet van België* met elkaar vergeleken'. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 15.3 (2008): p. 31-35.
- Jacobs, Katrien; Landuyt, Kris; Lembrechts, Kris & Georges Wildemeersch. (red.) *Hugo Claus: voor twaalflezers en een snurkende recensent: bibliografie van de afzonderlijk verschenen werken*. Rijswijk: Elmar, 2004.
- Jacobs, Katrien & Kris Lembrechts. 'Maar niemand weet waar hij zijn laatste zingen zal. Over de Uilenspiegel-bewerkingen van Hugo Claus'. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie* 4 (2005): p. 186-207.
- Jacquemond, Richard. 'Translation and Cultural Hegemony: The Case of French-Arabic Translation'. In: Venuti, Lawrence (red.). *Rethinking Translation*. London & New York: Routledge, 1992. p. 139-158.
- Jansen, Hanne & Anna Wegener (red.). *Authorial and Editorial Voices in Translation: Collaborative Relationships between Authors, Translators and Performers*. Vol. 1. Québec: Éditions québécoises de l'œuvre, 2013.
- Jansen, Hanne & Anna Wegener (red.). *Authorial and Editorial Voices in Translation: Editorial and Publishing Practices*. Vol. 2. Québec: Éditions québécoises de l'œuvre, 2013.
- Jansen, Hanne & Anna Wegener. 'Multiple Translatorship'. In: Jansen, Hanne & Anna Wegener (red.). *Authorial and Editorial Voices in Translation: Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*. Vol. 1. Québec: Éditions québécoises de l'œuvre, 2013. p. 1-39.
- Janssen, Ans & Marion van Noesel. *De Nederlandse literatuur in Franse vertaling / La littérature néerlandaise en traduction française*. Utrecht: Rijksuniversiteit Utrecht. Frans en Occitaans Instituut, 1986.
- Janssens, Marcel. 'Hugo Claus en William Faulkner. Een beknopte receptiegeschiedenis & Tekstuele confrontaties'. *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde* 2.3 (1997): p. 155-176.
- Janssens, Marcel. 'Plagiaat, "plagiaat", of (plagiaat)?'. *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde* 2.3 (1997): p. 177-193.
- J.F. 'Une étonnante allégorie flamande: L'Étonnement de Claus'. *La Libre Belgique*, 20 april 1977.

- Johnson, David. 'Professing Translation: The acts-in-between'. *Target* 25.3 (2013): p. 365-384.
- Joosten, Jos & Thomas Vaessens. 'Problemen en perspectieven van de modern-letterkundige neerlandistiek'. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 120.1 (2004): p. 340-355.
- J.S. 'Belgian Crackers'. *Saturday Review of Literature*, 5 februari 1955.
- Kalisky, René. 'Vendredi, ou l'audace au singulier' (Voorwoord). In: Claus, Hugo. *Vendredi, jour de liberté*. (vert. Sigrid, Jean). Brussel: Éditions Complexe, 1975. p. 5-7.
- Keen, Frances. 'The Tragedy of Ana'. *Times Book Review*, 9 januari 1955.
- Kerr, Walter. 'A Bride in the Moring At the Maidman Playhouse'. *New York Herald Tribune*, 26 mei 1960.
- Klimaszewska, Zofia. 'De taal van het verdriet: kanttekeningen bij de Poolse vertaling van *Het verdriet van België*'. *Acta Universitatis Wratislaviensis, Neerlandica wratislaviensia* 8.2 (1995): p. 225-229.
- Klinkenberg, Jean-Marie. 'Le Chagrin des Belges. Un stimulant pour la littérature francophone'. *Idioma* 1.1 (1989): p. 47-51.
- S.K. [Knop, Staf]. 'Hugo Claus' "Bruid in de Morgen" in het Frans'. *Het Laatste Nieuws*, 24 september 1959.
- Knop, Staf. 'Vlaamse toneelschrijvers in het Frans'. *Het Laatste Nieuws*, 21 juni 1966.
- Knop, Staf. 'Vrijdag op zijn zondags'. *Het Laatste Nieuws*, 23-24 januari 1971.
- Koffeman, Maaïke; Montoya, Alicia C. & Marc Smeets (red.). *Littéraire bruggenbouwers tussen Nederland en Frankrijk: Receptie, vertaling en cultuuroverdracht sinds de Middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.
- Koffeman, Maaïke; Montoya, Alicia C. & Marc Smeets. 'Inleiding'. In: Koffeman, Maaïke; Montoya, Alicia C. & Marc Smeets (red.). *Littéraire bruggenbouwers tussen Nederland en Frankrijk: Receptie, vertaling en cultuuroverdracht sinds de Middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. p. 9-26.
- Koskinen, Kaisa, & Outi Paloposki. 'Retranslation'. In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*, Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2010. p. 294-298.
- Koskinen, Kaisa & Outi Paloposki. 'Anxieties of Influence: The voice of the first translator in retranslation'. *Target* 27.1 (2015): p. 25-39.
- Koster, Cees. Treinen spotten. "'Kut. Fuck. Klote. Shit": Het Engels in het Nederlands'. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 4.1 (1997): p. 40-46.
- Kosters, Onno. 'O alles ten einde. Vertalingen van Samuel Becketts *Stirrings Still*'. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 15.3 (2008): p. 23-30.
- Lahire, Bernard. *La Condition littéraire: la double vie des écrivains*. Parijs: La Découverte, 2006.
- Lamarche, Caroline. 'Die ontzaglijke schaduw'. In: Didden, Marc (red.). *Hugo Claus, con amore*. Tiel: Lannoo/Bozar Books, 2018. p. 164-177.
- Lampo, Hubert. 'Korte Commentaren'. *De Volksgazet*, 3 maart 1955.
- Landers, Clifford. *Literary translation: a practical guide*. Bristol: Multilingual Matters, 2001.
- Lawson, Mark. 'Is Belgian drama the new Scandi-noir?' *The Guardian*, 22 februari 2018.
- L., Chris. 'Au Théâtre du Parc. Sucre de Hugo Claus'. *Le Peuple*, 10 juni 1965.
- Lebesque, Morvan. 'De Shakespeare à Jacques Deval'. *Carrefour*, 23 november 1955.
- Lebrun, Jean-Claude. 'Tom Lanoye. Les désarrois de l'élève L.'. *l'Humanité*, 27 juni 2013.
- Ledent, Roger. 'Au Parc "Sucre" s'apparente à un certain populisme américain, mais la pièce verse trop souvent dans une sorte de pathos mélodramatique conventionnel et désuet'. *La Meuse-La Lanterne*, 10 juni 1965.
- Lh. 'Vendredi de Hugo Claus au National: une glorieuse demi-réussite!'. [tijdschrift onbekend], 23-24 januari 1971.
- J.L. [Leirens, Jean]. 'Réalisme tragique. Vendredi de Hugo Claus au Théâtre National'. *La Cité*, [1971].
- Leleu, Caroline. *Claus of "Le géant des Flandres": onderzoek naar de Franstalige receptie van Hugo Claus na de publicatie van Le Chagrin des Belges (1985)*. Masterthesis: UCLouvain, 2005.

- Lemarchand, Jacques. '« Andréa ou la fiancée du matin » d'Hugo Claus aux Mardis de l'Œuvre'. *Le Figaro Littéraire*, 26 november 1955, p. 12.
- Lemarchand, Jacques. 'Sucre de Hugo Claus au Centre Dramatique du Nord'. *Le Figaro Littéraire*, 19-25 december 1963.
- Lemmens, Wendy. *Ik schrijf een eigen Claus-taal. Het Vlaams van Hugo Claus stilistisch verkend*. Doctoraatsthesis: Universiteit Antwerpen, 2019.
- Leyman, Dirk & Hans Cottyn. 'Schrijvers en de verloren eer van literaire prijzen'. *DW B: Literair tijdschrift* 1 (2009), online publicatie. <http://www.dwb.be/content/schrijvers-en-de-verloren-eer-van-literaire-prijzen> (Laatst geraadpleegd op 12 januari 2018).
- Linn, Stella. 'Trends in the translation of a minority language'. In: Pym, Anthony; Shlesinger, Miriam & Zuzana Jettmarová (red.). *Sociocultural aspects of translating and interpreting*. Amsterdam: Benjamins, 2006. p. 27-39.
- Maes, Blandine. *Hugo Claus als 'Ulieden Spiegel' en taalvirtuoos*. Masterthesis: Université catholique de Louvain, 2017.
- Magnan, Henry. 'Aux Mardis de l'Œuvre : « Andréa ou la fiancée du matin »'. *Le Monde*, 23 november 1955.
- Maingueneau, Dominique. 'Retour critique sur l'éthos'. *Langage et société* 3. 149 (2014): p. 31-48.
- Makereel, Catherine. 'Vendredi, jour de liberté au Public. Hugo Claus, un génie dans la famille'. *Le Soir*, 5 en 6 november 2005.
- Marcel, Gabriel. 'Andréa'. *Les Nouvelles Littéraires*, 1 december 1955.
- Marinetti, Cristina. 'Translation and theatre. From performance to performativity'. *Target* 25.3 (2013): p. 307-320.
- Marin la Meslée, Valérie. 'Écrivains de Flandre et des Pays-Bas'. *Le Magazine Littéraire*, 1 januari 2003.
- Martin-Schmets, Victor (red.). *Œuvres Complètes de Henri Vandeputte*. Vol. 8. Bruxelles: Tropismes, 1992-1993.
- Massicotte, Sylvie. 'Ce chagrin...'. *Nuit Blanche* 103.22 (2006): p. 20-22.
- Maury, Pierre. [zonder titel]. *Nouvelles Littéraires*, 5-12 mei 1977.
- Mc Martin, Jack. *Book to Book: Flanders in the Transnational Literary Field*. Doctoraatsthesis: KULeuven, 2019.
- Meijer, Ischa. 'De banaliteit van Hugo Claus'. *Haagse Post*, 25 februari 1970.
- Meijer, Ruud. *Parijs verplicht. Nederlandse schrijvers en kunstenaars in Parijs (1945-1970)*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989.
- Mercelis, Heleen. 'René Kalisky: De geschiedenis dubbelop gespeeld'. *Documenta: mededelingen van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst Gent* 29.1 (2011): p. 25-43.
- Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 1999.
- Meylaerts, Reine. 'La construction d'une identité littéraire dans la Belgique de l'entre-deux-guerres'. *Textyles* 15 (1999) : p. 17-32.
- Meylaerts, Reine. 'La traduction dans la culture multilingue. À la recherche des sources, des cibles et des territoires'. *Target* 16.2 (2004): 289-317.
- Meylaerts, Reine. 'Literary Heteroglossia in translation: When the language of translation is the locus of ideological struggle'. In: Duarte, João Ferreira; Rosa, Alexandra Assis & Teresa Seruya (red.). *Translation Studies at the Interface of Disciplines*. Amsterdam: John Benjamins, 2006. p. 85-98.
- Meylaerts, Reine. '« Ils sont comme nous » : Les revues francophones belges et la Flandre (1919-1939). Pour une approche macro- et microsociologique combinée'. *CONTEXTES* 4 (2008), online publicatie. <http://journals.openedition.org/contextes/3843> (Laatst geraadpleegd 20 augustus 2019).
- Meylaerts, Reine. 'Identité « propre » ou identité « empruntée » des littératures mineures? Hétérolinguisme dans la traduction littéraire intrabelge'. *Alternative Francophone* 1.1 (2008): p. 29-45.

- Meylaerts, Reine. 'Translators and (their) norms. Towards a sociological construction of the individual'. In: Pym, Anthony; Shlesinger, Miriam & Daniel Simeoni (red.). *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam: Benjamins, 2008. p. 91-102.
- Meylaerts, Reine. "'Kleine" literaturen in vertaling: Buitenkans of gemiste kans?'. In: Hinderdael, Michaël; Jooker, Lieve & Heili Verstraete (red.). *De aarde heeft kamers genoeg. Hoe vertalers omgaan met culturele identiteit in het werk van Erwin Mortier*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant, 2009. p. 33-49.
- Meylaerts, Reine. 'Habitus and self-image of native literary author-translators in diglossic societies'. *Translation and Interpreting Studies* 5.1 (2010): p. 1-19.
- Missinne, Lut. 'Vertalingen'. In: Sanders, Mathijs & Tom Sintobin (red.). *Lezen in verwondering. Veertien leeswijzers bij een roman van Hugo Claus*. Nijmegen: Vantilt, 2014. p. 89-100.
- Mogin, Jean. 'La Chasse aux canards par Hugo Claus: PRIX LEON KRYN'. *Le Soir*, 20 juni 1953.
- Montag, S. 'Max de [sic] Metz'. *NRC Handelsblad*, 21 augustus 1993.
- Munday, Jeremy. 'Using primary sources to produce a microhistory of translation and translators: theoretical and methodological concerns'. *The Translator* 20.1 (2014): p. 64-80.
- Naaijkens, Ton. 'Op tweetijdige voeten. Hugo Claus, resoluut poëzievertaler'. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 15.3 (2008): p. 3-10.
- Naaijkens, Ton. 'Het vertaaljaar 2015 – Inleiding'. *Filter* 23.1 (2016): p. 17-30.
- Noble, Philippe. 'La littérature néerlandaise en France aujourd'hui'. *Septentrion* 15.1 (1986): p. 4-11.
- Noble, Philippe. 'Hoe komt een Nederlandstalig boek bij Franstalige lezers terecht? Een verhaal uit de praktijk: de reeks 'Lettres néerlandaises' bij uitgeverij Actes Sud'. In: Grave, Jaap & Lut Missinne (red.). *Lage Landen Studies 10: Tussen twee stoelen, tussen twee vuren. Nederlandse literatuur op weg naar de buitenlandse lezer*. Gent: Academia Press, 2018. p. 157-173.
- Noiville, Florence. 'Pays-Bas, Belgique : haut la littérature !'. *Le Monde*, 23 mei 2018.
- Nord, Christiane. 'Functionalist Approaches'. In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2010. p. 120-128.
- Norin, Luc. 'Rencontre avec Hugo Claus'. *Les Beaux-Arts*, 20 januari 1967.
- Oosterholt, Jan et al. (red.). 'Receptie naar behoefte. Buitenlandse literatuur in Vlaanderen en Nederland'. Themanummer, *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 3/4.128 (2012).
- Opsomer, Geert. "'De beste vertaler is Claus en dan komt Shakespeare.'" Vertaalattitudes en toneelmatigheid in de *Lear*- en *Hamlet*-vertalingen van Claus, Decorte en Courteaux'. In: Van den Broeck, Raymond (red.). *Literatuur van elders. Over het vertalen en de studie van vertaalde literatuur in het Nederlands*. Leuven: Acco, 1988. p. 91-118.
- Paloposki, Outi. 'Limits of freedom. Agency, choice and constraints in the work of the translator'. In: Bandia, Paul & John Milton (red.). *Agents of Translation*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins, 2009. p. 189-208.
- Pantalon [pseudoniem van Braun, Benoît]. 'Au Parc: Sucre'. [*Les Beaux-Arts*], juni 1965.
- Paris, André. 'Hugo Claus. Andréa, ou la fiancée du matin'. *Le Soir*, 18 avril 1956.
- A.P. [Paris, André] 'L'avenir du théâtre du Parc. M. Roger Reding parle de sa politique et de ses projets'. *Le Soir*, 26 februari 1963.
- Paris, André. 'Du réalisme flamand qui ne convainc guère'. *Le Soir*, [1971].
- Parks, Tim. 'The Dull New Global Novel'. *New York Review of Books*, 9 februari 2010.
- Parks, Tim. *Where I'm Reading From: The Changing World of Books*. London: Penguin/Random House, 2015.
- Peeters, Annelore. 'De mythe van de Belgian noir: waarom Tabula rasa en The Bridge niet in hetzelfde rijtje thuishoren'. *Knack Focus*, 27 maart 2018.

- Pekkanen, Hilkka. 'The Translator's Voice in Focalization'. In: Taivalkoski-Shilov, Kristiina & Myriam Suchet (red.). *La traduction des voix intra-textuelles/Intratextual Voices in Translation*. Québec: Éditions québécoises de l'oeuvre, 2013. p. 67-85.
- Pellatt, Valerie. *Text, extratext, metatext and paratext in translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2013.
- Perrein, Michèle. 'Ainsi parle Hugo Claus : Sacha Pitoeff jouera ma pièce à l'Œuvre'. *Arts*, 13 april 1955.
- L.P. [Persyn, Leo]. 'Een niet overtuigende *Vendredi* van Hugo Claus'. *Het Volk*, [januari 1971].
- Philippe, Charles-Louis. *Lettres de jeunesse à Henri Vandeputte*. Parijs: Gallimard, 1911.
- Picard, Edmond. 'L'âme belge'. *Revue Encyclopédique*, 24 juillet 1997, p. 595-599.
- Picon, Gaëtan. 'Une poésie physique' (Voorwoord). In: Claus, Hugo. *Poèmes*. Brussel: Éditions des Artistes, 1965. p. 9-13.
- Plessen, Jacques. 'Spanningen tussen Vlamingen en Nederlanders'. *Nu Nog. Orgaan van de Vereniging voor Beschaafde Omgangstaal* 10 (1962): p. 97-108.
- P.Q. 'Andréa aux Mardi [sic] de l'Œuvre'. *Réforme*, 3 december 1955.
- P.V.B. 'Wie is Hugo Klaus?'. *Het Laatste Nieuws*, 18 juni 1965.
- P.v.M. 'Hugo Claus': *La Fiancée du Matin*'. *Het Tooneel*, 2 oktober 1959.
- P.v.M. 'Claus' *Sucre* in de Parc [sic] een sukses'. *De Standaard*, 14 juni 1965.
- P.v.M. 'Claus stelt de Franse versie voor van *Tijl Uilenspiegel*'. *De Standaard*, 23 januari 1967.
- P.v.M. 'Vrijdag van Claus in goede vertalers handen'. *De Standaard*, 30 juli 1970.
- Pym, Anthony. *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome, 1998.
- Raat, Gerard. 'De clausen van Claus. Het niet-realistische drama van Hugo Claus'. *Ons Erfdeel* 2 (2000): p. 241-249.
- Reichmann, Edgar. 'Les kermesses oniriques d'Hugo Claus : Un petit professeur flamand, sur les traces de Dante, en enfer'. *Le Monde*, 12 augustus 1977.
- Renard, Claude. 'La réforme du statut de la femme mariée en Belgique'. *Revue internationale de droit comparé* 10. 1 (1958): p. 56-64.
- Rérolle, Raphaëlle. 'Hugo Claus, la colère d'un Belge'. *Le Monde*, 19 maart 2008.
- Reynebeau, Marc. 'De grabbelton van Hugo Claus. Recensie van *De wolken* - Hugo Claus'. *De Standaard*, 27 mei 2011.
- Ritchie, David. 'The "Authority" of Performance'. In: Zuber-Skerritt, Ortrun (red.). *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984. p. 65-74.
- Roanne, Henri. 'Hugo Claus, "poète maudit" en Flandre, auteur célèbre à Moscou'. *Special Arts*, 17 juni 1965.
- Robert, Paul et al. *Le Nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Parijs: Le Robert, 2010.
- Rodenbach, Georges. *Bruges-la-Morte*. Parijs: Flammarion, 1892.
- Rodenbach, Georges. *Bruges-la-Morte*. (vert. en introd. Duncan, Thomas). Londen: Swan Sonnenschein, 1903.
- Roegiers, Patrick. *Le Bonheur des Belges*. Parijs: Grasset, 2012.
- Rolls, Alistair & Marie-Laure Vuaille-Barcan (red.). *Masking Strategies. Unwrapping the French Paratext*. Bern: Peter Lang, 2012.
- Ross, Dorothes; Pos, Arie & Marleen Mertens (red.). *Lage Landen Studies 3 : Ieder zijn eigen Arnon Grunberg: vertaling, promotie en receptie in Italië, Spanje, Catalonië, Portugal en Roemenië*. Gent: Academia press, 2012.
- Roy, Claude. 'Avant-dire' (Voorwoord). In: Claus, Hugo. *L'Etonnement*. (vert. Buysse, Maddy). Brussel: Éditions Complexe, 1976. p. 7-11.
- R.P. 'Les Spectacles à Bruxelles'. *La Dernière Heure*, 24 september 1959.
- R.P. 'Au Parc : *Sucre*'. *La Dernière Heure*, 10 juni 1965.
- Rundle, Christopher. 'Introduction: Theories and methodologies of translation history: the value of an interdisciplinary approach'. *The Translator* 20.1 (2014): p. 2-8.

- S., Al. 'Les Spectacles de Paris: Aux Mardis de L'Œuvre : Sacha Pitoëff joue et met en scène « Andréa ou la fiancée du matin » de Hugo Claus'. *Combat*, s.d. [vóór 15 november 1955].
- Sánchez León, Juan Carlos. *L'antiquité grecque dans l'œuvre d'Antonin Artaud*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.
- Sapiro, Gisèle. 'Globalization and Cultural Diversity in the Book Market: The Case of Literary Translations in the US and in France'. *Poetics* 38 (2010): p. 419-439.
- Sapiro, Gisèle (red.). *Traduire la littérature et les sciences humaines : conditions et obstacles*. Parijs: Ministère de la culture et de la communication. Secrétariat général. Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), 2012.
- Sapiro, Gisèle. 'Préambule. Les raisons de traduire'. In: Sapiro, Gisèle (red.). *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*. Parijs: Ministère de la culture et de la communication. Secrétariat général. Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), 2012. p. 15-24.
- Sapiro, Gisèle. 'Introduction. Les obstacles économiques et culturels à la traduction'. In: Sapiro, Gisèle (red.). *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*. Parijs : Ministère de la culture et de la communication. Secrétariat général. Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), 2012. p. 25-53.
- Sapiro, Gisèle. 'Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France'. In: Sapiro, Gisèle (red.). *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles*. Parijs: Ministère de la culture et de la communication. Secrétariat général. Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), 2012. p. 201-232.
- Sapiro, Gisèle. 'Translation and Symbolic Capital in the Era of Globalization: French Literature in the United States'. *Cultural Sociology* 9.3 (2015): p. 320-346.
- Sapiro, Gisèle. 'Faulkner in France. Or How to Introduce a Peripheral Unknown Author in the Center of the World Republic of Letters'. *Journal of World Literature* 1.3 (2016): p. 391-411.
- Sapiro, Gisèle. 'How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature'. *Journal of World Literature* 1 (2016): p. 81-96.
- Schaevers, Mark. 'Zestig jaar Een bruid in de morgen'. *De Buren. Magazine* (2015), online publicatie. <https://www.deburen.eu/magazine/1917/zestig-jaar-039een-bruid-in-de-morgen039> (Laatst geraadpleegd op 22 februari 2018).
- Schneider, Michel. 'Stefan Hertmans et Stefan Brijs, ambassadeurs de la littérature flamande'. *Le Point*, 27 november 2018.
- Schöpfel, Joachim. 'Comprendre la littérature grise'. *I2D – Information, données & documents* 1.52 (2015), online publicatie. <https://www.cairn.info/revue-i2d-information-donnees-et-documents-2015-1-page-30.htm>. (Laatst geraadpleegd op 16 oktober 2018)
- Schöpfel, Joachim. 'Vers une nouvelle définition de la littérature grise'. *Cahiers de la Documentation*, 66.3 (2012): p. 14-24.
- Schyns, Désirée & Philippe Noble (red.). *Lage Landen studies 9: Denken over poëzie en vertalen. De dichter Cees Nooteboom in vertaling*. Gent: Academia Press, 2018.
- Sela-Sheffy, Rakefet. 'Translators' Identity Work: Introducing Micro-Sociological Theory of Identity to the Discussion of Translators' Habitus'. In: Vorderobermeier, Gisella M. (red.). *Remapping Habitus in Translation Studies*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2014. p. 43-55.
- Sergier, Mattieu. 'La belgitude littéraire vue de Flandre'. *La Revue Nouvelle* 7.71 (2016): p. 46-51.
- Sergier, Matthieu & Stéphanie Vanasten (red.). *Littéraire belgitude littéraire. Bruggen en beelden. Vues du Nord*. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, 2011.
- Sigrid, Jean. 'Aux Galeries: La fiancée du matin'. *La Libre Belgique*, 24 september 1959.
- Sigrid, Jean. 'Aux Beaux-Arts : Thyeste de Hugo Claus'. *La Libre Belgique*, 28 april 1966.
- Sigrid, Jean. 'Intraduisible comme le chant du hanneton'. [tijdschrift onbekend], [eind 1970 of begin 1971].
- [J.S.] Sigrid, Jean. 'Six personnages en quête de belgitude : « La Belgique, c'est nos racines »'. *La Libre Belgique*, 20 november 1978.

- Simeoni, Daniel. 'The Pivotal Status of the Translator's Habitus'. *Target* 10.1 (1998): p. 1-39.
- Sion, Georges. 'Des Soirées françaises au Théâtre National, aux Galeries'. *L'Éventail*, 25 september 1959.
- Sion, Georges. 'Soirées Françaises. *La Fiancée du Matin*'. *Les Beaux-Arts*, 2 oktober 1959.
- Sion, Georges. 'Hugo Claus. *L'Étonnement*. Initiation à un monde impossible?'. *Le Soir*, 1 juni 1977.
- Sion, Georges & Luc Beaumont. 'Préface aux Galas Karsenty et aux Soirées françaises'. *L'Éventail*, 4 september 1959.
- Six, Fred. 'Gilles de Rais, Hugo Claus en Jan Declair'. *Ons Erfdeel* 31 (1988): p. 291-293.
- Smeyers, Elies. 'Hugo Claus in Franse vertaling: Een Belgisch verhaal in een Parijs jasje'. *Zacht Lawijd, Literair-historisch tijdschrift* 16.3 (2017): p. 8-22.
- Smeyers, Elies. 'De totstandkoming van Hugo Claus' werken in het Frans. Verkenning van een bewogen reis.' In: Grave, Jaap & Lut Missinne (red.). *Lage Landen Studies 10: Tussen twee stoelen, tussen twee vuren. Nederlandse literatuur op weg naar de buitenlandse lezer*. Gent: Academia Press, 2018. p. 109-128.
- Smeyers, Elies. 'Een gedicht belicht: Over Hugo Claus, "La mère"'. *Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren* (2019), online publicatie.
https://www.dbnl.org/gedichtbelicht/index.php?l=2019&gedicht=201905_smey007me re01 (Laatst geraadpleegd 16 mei 2019).
- Smeyers, Elies & Stéphanie Vanasten. 'De vele gedaanten van Hugo Claus' Gilles. Of de geschiedenis van een dramatische monoloog'. *Zacht Lawijd: Literair-historisch tijdschrift* 17.1 (2018): p. 86-109.
- Snell-Hornby, Mary. *The Turns of Translation Studies*. Amsterdam: Benjamins, 2006.
- Sojcher, Jacques. 'Malgré tout' (Voorwoord). In: Sojcher, Jacques (red.). 'La Belgique malgré tout'. Themanummer, *Revue de l'Université de Bruxelles* (1980): p. III-IX.
- Speliers, Hedwig. 'Sucre de Hugo Claus au Centre Dramatique du Nord'. *Bok: Kritisch Tijdschrift* 1.6 (1963): p. 74-75.
- Spies, Jan-Jaap. 'De nieuwe vertaling van *The Sound and the Fury*'. *Filter: Tijdschrift over vertalen*. 18.1 (2011): p. 43-49.
- Spiessens, Anneleen. 'Translation as argumentation: ethos and ethical positioning in Hoess's Commandant of Auschwitz'. *Translation Studies* 6.1 (2013): p. 3-18.
- Stalpaert, Christel & Jaak Van Schoor. 'Een indrukwekkend oeuvre: over de studie van Claus' toneel'. In: Wildemeersch, Georges en Gwennie Debergh (red.) *Hugo Claus. "Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht". Vijftig jaar beschouwing in citaten, tekeningen en overzichten*. Leuven: Peeters, 1999. p. 35-47.
- Sterckx, Piet. 'Voor de creatie van "Vrijdag"'. *Het Laatste Nieuws*, 7 oktober 1969.
- Stevens, Diederik. *Hoogtij langs de Seine: het Parijs van Nederlandse schrijvers en kunstenaars met alle adressen*. Amsterdam: Atlas, 2012.
- Stroman, Bert. 'Een bruid in de morgen bij Rotterdams Toneel'. *Algemeen Handelsblad*, 3 oktober 1955.
- Sundmark, Björn. "'Dear Selma"-"Dear Velma": Selma Lagerlöf's Translation Instructions to Velma Swanston Howard'. In: Jansen, Hanne & Anne Wegener (red.). *Authorial and Editorials Voices in Translation: Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*. Vol. 1. Quebec: Éditions québécoises de l'œuvre, 2013. p. 165-182.
- Sylva, Colette. 'Le jeune auteur dramatique Belge [sic], Hugo Claus'. *L'information*, 2 december 1955.
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. 'What Texts Don't Tell. The Use of Paratexts in Translation Research'. In: Hermans, Theo (red.). *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*. Manchester & Northampton: St. Jerome, 2002. p. 44-60.
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz. 'Paratexts'. In: Gambier, Yves & Luc Van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 2. Amsterdam: Benjamins, 2011. p. 113-116.

- Taivalkoski-Shilov, Kristiina. 'Voice in the Field of Translation Studies'. In: Taivalkoski-Shilov, Kristiina & Myriam Suchet (red.). *La traduction des voix intra-textuelles/Intratextual Voices in Translation*. Québec: Éditions québécoises de l'oeuvre, 2013. p. 1-9.
- Terry. 'Bruges-la-Morte'. *Creature and Creator* (2017), online publicatie. <http://creatureandcreator.ca/?p=1696> (Laatst geraadpleegd op 10 februari 2019).
- TG. 'La rédemption des péchés selon Hugo Claus. *Vendredi, jour de liberté*'. [tijdschrift onbekend], 30 november 2005.
- Tirard, Philip. 'Radioscopie d'un inceste'. *La Libre Belgique*, 14 november 2005.
- Tordeur, Jean. 'Au Théâtre des Galeries: *La Fiancée du Matin*'. *Le Soir*, 24 september 1959.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins, 1995.
- T'Sjoen, Yves. 'Hugo Claus en de hertaalde poëzie'. In: T'Sjoen, Yves. *Aansporingen*. Leuven: Acco, 2010. p. 59-62.
- T'Sjoen, Yves. 'Poetry Translations as Legitimation and Recuperation Strategies for Poets: 'Rewritings' of Poems by the Flemish Writers Hugo Claus and Herman de Coninck: A Terminological Problem'. *Dutch Crossing* 41.1 (2017): p. 76-93.
- Tymoczko, Maria. 'Connecting the Two Infinite Orders. Research Methods in Translation Studies'. In: Hermans, Theo (red.) *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*. Manchester & Northampton: St. Jerome, 2002. p. 9-25.
- Valken, Maarten. 'De vertaling van Nederlandstalige literaire non-fictie in Frankrijk: een momentopname'. *Nederlands Letterenfonds* (2012), online publicatie. <http://www.letterenfonds.nl/nl/essay/28/de-vertaling-van-nederlandstalige-literaire-non-fictie-in-frankr> (Laatst geraadpleegd op 12 december 2016).
- Vanacker, Hans. 'Hugo Claus' toneel in Franse vertaling'. *Ons Erfdeel* 34 (1991): p. 785.
- Vanacker, Hans. '*Le Désir* de Hugo Claus'. *Septentrion* 21 (1992): p. 82.
- Vanasten, Stéphanie. "'Appeler-moi empereur". Hugo Claus in het Franse pantheon'. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie* 4 (2005): p. 263-277.
- Vanasten, Stéphanie. 'Quand le théâtre (n') affiche (pas) complet: donner Hugo Claus à lire en français'. *Septentrion* 35.3 (2006): p. 3-12.
- Vanasten, Stéphanie. 'Een Vlaamse tango. De dichter als vertaler'. *Filter: Tijdschrift over vertalen* 15.3 (2008): p. 11-21.
- Vanasten, Stéphanie. 'Adieu, de Hugo Claus'. *La revue nouvelle* 7/8 (2008): p. 76-81.
- Vanasten, Stéphanie. 'Ecrire (traduire). Hugo Claus traducteur'. *Études germaniques* 64.3 (2009): p. 623-641.
- Vanasten, Stéphanie. 'Hugo Claus, heimlicher Hölderlin-Übersetzer'. In: Van Uffelen, Herbert et al. (red.). *An der Schwelle. 'Eigen' und 'fremd' in der niederländischen Literatur*. Wien: Praesens Verlag, 2010. p. 221-240.
- Vanasten, Stéphanie. '« Je suis comme le roi d'un pays pluvieux » : Hugo Claus traducteur-usurpateur de Baudelaire'. In: Klimis, Sophie; Ost, Isabelle & Stéphanie Vanasten (red.). *Translatio in fabula : enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*. Brussel: Facultés universitaires Saint-Louis, 2010. p. 173-189.
- Vanasten, Stéphanie. 'Quand l'évènement trompe l'attente et arrive de France: Hugo Claus traduit Friedrich Hölderlin'. In: Naaijken, Ton (red.). *Event or Incident? On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange*. Brussel: Peter Lang, 2010. p. 177-192.
- Vanasten, Stéphanie & Pauline Hovens. 'Dat lijkt te rijmen. Claus en Apollinaire. Tussen creatieve vertaling en non translation'. In: De Potter, Linde & Yves T'Sjoen (red.). 'De clausiaanse handgreep'. Themanummer, *Filter: tijdschrift over vertalen, webfilter* 1 (2014), online publicatie. <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/de-clausiaanse-handgreep/2014-01/dat-lijkt-te-rijmen/> (Laatst geraadpleegd op 7 augustus 2019).
- Vanasten, Stéphanie & Lore Vandevoorde. 'Bibliographie des œuvres de Hugo Claus parues en langue française, avec une présentation critique'. *Études Germaniques* 1.68 (2013): p. 111-131.

- Van Bork, Gerrit Jan; Delabastita, Dirk; Van Gorp, Hendrik; Verkruijsse, Piet J. & George J. Vis (red.). *Algemeen letterkundig lexicon. Digitale bibliotheek voor Nederlandse letteren* (2012-...), online publicatie. https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/ (Laatste geraadpleegd op 12 september 2019).
- Van Bork, Gerrit Jan & Piet J. Verkruijsse. *De Nederlandse en Vlaamse auteurs van middeleeuwen tot heden, met inbegrip van de Friese auteurs*. Weesp: De Haan, 1985.
- Van Caeneghem, Pol. 'Praten met Hugo Claus'. *De Ronsenaar*, 26 september 1965.
- Van Coillie, Jan & Irena Barbara Kalla (red.). *Lage Landen studies 8: Minoes, Mini, Minu en andere katse streken. De internationale receptie van Annie M.G. Schmidts Minoes*. Gent: Academia Press, 2017.
- Van Crugten, Alain. 'L'humour dans la traduction'. *Idioma* 1.1 (1989): p. 57-68.
- Van Crugten, Alain. 'Hugo Claus' (Voorwoord). In: Claus, Hugo. *Théâtre Complet*. Vol 1. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1990. p. 7-11.
- Van Crugten, Alain. 'Je est un autre. Est-ce vrai pour le traducteur littéraire?'. *Bon à tirer* 23 (2005), online publicatie. <http://www.bon-a-tirer.com/volume23/avc.html> (Laatste geraadpleegd op 2 december 2018).
- Van Crugten, Alain. 'Le chagrin des francophones : le vingt-cinquième anniversaire du "Verdriet"'. *Septentrion* 37.2 (2008): p. 3-8.
- Van den Dries, Luk. 'Het debuut van Hugo Claus als toneelschrijver (I)'. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie* 3 (2000): p. 219-238.
- Van den Dries, Luk. 'Thyestes: een grondverzakking in het Vlaamse theater'. *Documenta: mededelingen van het Documentatiecentrum voor Dramatische Kunst Gent* 25.2 (2007): p. 132-143.
- Van de Poel, Chris. 'Vademecum Franstalige Vlaamse literatuur'. *Bzzlletin*, 32.287 (2003): p. 29-39.
- Van der Aa, Manu. 'De Kleine Garnaal: Henri Vandeputte'. *Zacht Lawijd: Literair-historisch tijdschrift* 3.1 (2004): p. 18-29.
- Van Hulle, Dirk. *De kladbewaarders*. Nijmegen: Vantilt, 2007.
- Van Hulle, Dirk. 'De Beckett van Hugo Claus. Genese, zelfreceptie en "wat hem aan rede restte"'. *Spiegel der Letteren* 51.1 (2009): p. 3-21.
- Van Hulle, Dirk. 'Metamorfe tekstgedaanten. Een dossier over *critique génétique*'. *Spiegel der Letteren* 53.3 (2011): p. 275-279.
- Van Hulle, Dirk (red.). 'Het Claus-archief'. Themanummer, *Spiegel der Letteren* 2 (2016).
- Van Hulle, Dirk. 'Claus et la narratologie exogénétique. La cognition externe (*extended mind*) et les notes de lecture autour du *Chagrin des Belges*'. *Études Germaniques* 68.1 (2013): p. 93-110.
- Van Kalmthout, Ton. 'Vreemde Nederlandse literatuur'. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 125.1 (2009): p. 161-165.
- Van Ruysbeek, Erik. 'Le poète flamand Hugo Claus'. *Journal du Poète*, maart 1956.
- Van Schoor, Jaak. 'Hugo Claus. *Vrijdag*'. In: Anbeek, Ton; Goedegebuure, Jaap & Bart Vervaeck (red.). *Lexicon van literaire werken*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1990. p. 1-11.
- Van Voorst, Sandra. "'Het goede litteraire [sic] werk uit Nederland." De *Bibliotheca Neerlandica* en het vertaalbeleid van de Stichting voor Vertalingen 1954-1966'. *Internationale Neerlandistiek* 51.1 (2013): p. 29-44.
- Veenstra, J.H.W. 'Hugo Claus, Europees schrijver'. *Vrij Nederland*, 19 februari 1955.
- Velter, Johan. 'Wat details rond *De verwondering* van Hugo Claus (10)'. *SFCDT* (2015), online publicatie. <https://sfcdt.wordpress.com/2015/04/17/wat-details-rond-de-verwondering-van-hugo-claus-10/> (Laatst geraadpleegd 10 augustus 2019).
- Velter, Johan. 'De treurigheid van de zoon – Ivan Alechine (en Jean Raine en Hugo Claus)'. *SFCDT* (2019), online publicatie. <https://sfcdt.wordpress.com/2019/08/03/de-treurigheid-van-de-zoon-ivan-alechine-en-jean-raine-en-hugo-claus/> (Laatst geraadpleegd op 6 september 2019).
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londen: Routledge, 1995.

- Venuti, Lawrence. 'Retranslation and the creation of value'. *Bucknell Review*, 47.1 (2003): p. 25-38.
- Verbeeck, Sara. *Exotisme de la porte d'à côté. Culturele bemiddeling in de Franse vertalingen van Louis Paul Boon*. Doctoraatsthesis: Universiteit Antwerpen, 2013.
- Verdot, Guy. 'Il y a toujours « Les Pitoëff »'. *La Nouvelle République*, 22 november 1955.
- Verdot, Guy. 'Cloture Annuelle'. *Franc-Tireur*, 17 augustus 1956.
- Vermeulen, Julien. 'Hugo Claus à New York (1959)'. *Etudes Germaniques* 68.1 (2013): p. 15-34.
- Versaille, André. 'Éditer' (s.d.), online publicatie. <http://www.andreversaille.com/?Editer> (Laatst geraadpleegd op 3 juli 2019).
- Vestdijk, Simon. 'Een top in de Vlaamse romankunst'. *Algemeen Handelsblad*, 21 juli 1951.
- Vincent, Marnix. 'Maddy Buysse: de la musique avant toute chose (Hommage à une traductrice)'. *Septentrion* 3 (1994): p. 19-23.
- Vincent, Paul (2009). 'Hugo Claus I.M.'. *Poetry International* (2009), online publicatie http://www.poetryinternationalweb.net/pi/site/cou_article/item/13709/Hugo-Claus-IM/en (Laatst geraadpleegd op 7 augustus 2016).
- Vischer, Mathilde. *La traduction, du style vers la poétique : Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*. Parijs: Kimé, 2009.
- Voogel, Marjolijn. 'Het verdriet van Frankrijk en Nederland. Vertaalstromen over en weer'. In: Koffeman, Maaike; Montoya, Alicia C. & Marc Smeets (red.). *Littéraire bruggenbouwers tussen Nederland en Frankrijk: Receptie, vertaling en cultuuroverdracht sinds de Middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. p. 355-380.
- Vorderobermeier, Gisella M. (red.). *Remapping habitus in translation studies*. Amsterdam: Rodopi, 2014.
- V.R. 'Vendredi een onecht kind van Vrijdag'. *De Nieuwe*, 29 januari 1971.
- J.W. [Walravens, Jan.] 'Hugo Claus beschuldigd van letterdieverij en klaar om K.N.S. Gent te leiden'. *Het Laatste Nieuws*, 19 maart 1964.
- Walravens, Jan. *Jan Biorix*. Brugge: De Galge, 1965.
- Watts, Richard. *Packaging Post/coloniality: The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World*. New York: Lexington Books, 2005.
- Watts, Richard Jr. 'Sad History of a Belgian Family'. *New York Post*, 26 mei 1960.
- Weisgerber, Dina & Jean Weisgerber. *Claus' geheimschrift: een handleiding bij het lezen van Het verdriet van België*. Brussel: VUB Press, 1995.
- Weisgerber, Jean. 'Hugo Claus: Devotissimus et doctissimus doctor'. In: Fens, Kees; Jessurun d'Oliveira, H.U. & J.J. Oversteegen (red.). *Literair Lustrum. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966*. Amsterdam: Polak & Van Gennep, 1967. p. 119-140.
- Weisgerber, Jean. *Hugo Claus: experiment en traditie*. Leiden: Sijthoff, 1970.
- Weisgerber, Jean. 'De Verwondering'. In: Weisgerber, Jean. *Proefvlucht in de romanruimte*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennep, 1972. p. 31-52
- Weisgerber, Jean. 'Gesprek met Hugo Claus over *De verwondering*'. In: De Vree, Freddy (red.). *Hugo Claus*. Brussel: Manteau, 1976. p. 12-17.
- Weisgerber, Jean. 'Postface' (Nawoord). In: Claus, Hugo. *L'Étonnement* (vert. Buysse, Maddy). Brussel: Éditions Complexe, 1976. p. 243-248.
- Weissmann, Dirk. *Poésie, judaïsme, philosophie. Une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'à 1991*. Doctoraatsthesis: Université de la Sorbonne nouvelle, Paris-III, 2003.
- Wennekes, Wim. *Geert Lubberhuizen, uitgever. Het mysterie van de Van Miereveldstraat*. Amsterdam, De Bezige Bij: 1994.
- Wester, Rudi. 'En avant!: de Nederlandstalige literatuur in Frankrijk'. *Ons Erfdeel* 46.1 (2003): p. 87-92.
- Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus of Oedipus in het paradijs*. 's-Gravenhage: Nijgh en Van Ditmar, 1973.
- Wildemeersch, Georges. 'Hugo Claus' Vrijdag. Naamgeving en geboorteverhaal in christelijk perspectief'. *Tijdschrift van de Vrije Universiteit van Brussel* 21 (1980): p. 108-138.

- Wildemeersch, Georges. 'De plicht van de toneelschrijver of de flater van het gelaagde theater'. *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* (1992): p. 34-42.
- Wildemeersch, Georges. 'Hugo Claus en *Tijd en Mens*: Wat voorafging (1947-1949)'. *Dietsche Warande & Belfort* 144 (1999): p. 581-594.
- Wildemeersch, Georges. 'Hugo Claus (°1929). Europees kunstenaar'. *Vlaanderen* 51 (2002): p. 48-50.
- Wildemeersch, Georges. 'De methode Claus'. *De Groene Amsterdammer*, 10 april 2004.
- Wildemeersch, Georges. 'Hugo Claus. Ongepubliceerd en ongebundeld werk'. *Het teken van de ram: bijdragen tot de Claus-studie* 4 (2005): p. 11-90.
- Wildemeersch, Georges. 'Henri Vandepottes brieven aan Hugo Claus'. *Zacht Lawijd: Literair-historisch tijdschrift* 6.4 (2007): p. 38-63.
- Wildemeersch, Georges. 'Hugo Claus, idool en symbool'. In Absillis, Kevin & Katrien Jacobs (red.). *Van Hugo Claus tot Hoelahoep*. Antwerpen: Garant, 2007. p. 175-188.
- Wildemeersch, Georges. *Laat nooit deze brief aan iemand lezen. De briefwisseling tussen Hugo Claus en Simon Vinkenoog. 1951-1956*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2008.
- Wildemeersch, Georges. 'Hugo Claus en het surrealisme'. *Revolver* 36.2 (2009): p. 105-120.
- Wildemeersch, Georges. "'Grauwvuur': het eerste gedicht van Hugo Claus?". *Poëziekrant* 38.5 (2014): p. 7-9.
- Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus. De jonge jaren*. Antwerpen: Polis, 2015.
- Wildemeersch, Georges. *Hugo Claus. Familiealbum*. Antwerpen: Polis, 2018.
- Wildemeersch, Georges & Gwennie Debergh (red.). *Hugo Claus. "Wat bekommert zich de leeuw om de vlooiën in zijn vacht". Vijftig jaar beschouwing in citaten, tekeningen en overzichten*. Leuven: Leuven : Peeters, 1999.
- Willinger, David et al. (red.). *An Anthology of Contemporary Belgian Plays 1970-1982*. New York: Whitston, 1984.
- Woods, Michelle. 'Sense and Censorship: Authors and the Agents of Change'. In: Jansen, Hanne & Anne Wegener (red.). *Authorial and Editorials Voices in Translation: Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*. Vol. 1. Quebec: Éditions québécoises de l'œuvre, 2013. p. 43-63.
- Woodsworth, Judith. 'Impact of Translation'. In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (red.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 4. Amsterdam: John Benjamins, 2013. p. 70-76.
- Yannakopoulou, Vasso. 'The Influence of the *Habitus* on Translation Style: Some Methodological Considerations Based on the Case of Yorgos Himonas' Rendering of *Hamlet* into Greek'. In: Vorderobermeier, Gisella M. (red.). *Remapping Habitus in Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 2014. p. 166-170.
- Zajas, Pavel. 'Before the "Nootboom Effect" – Dutch Literature at the Suhrkamp Publishing House'. *Journal of Dutch Literature* 5.2 (2014): p. 1-19.
- Zuber-Skeritt, Ortrun. (red.). *Page to Stage: Theatre as Translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984.
- Zurbach, Christine. 'The theatre translator as a cultural agent: A case study'. In: Bandia, Paul & John Milton (red.). *Agents of Translation*. Amsterdam & Philadelphia: Benjamins, 2009. p. 279-299.

Webpagina's

- 'Biografie 1950-1960'. *Studie- en documentatiecentrum Hugo Claus*, online. <https://www.uantwerpen.be/nl/onderzoeksgroep/hugo-claus-centrum/biografie/1950-1960/> (Laatst geraadpleegd op 13 maart 2018).
- 'CODL: The Circulation of Dutch Literature'. *The Circulation of Dutch Literature*, online. <http://www.codl.nl/> (Laatst geraadpleegd op 12 augustus 2019).
- 'Even Now'. *Archipelago Books*, online. <https://archipelagobooks.org/book/even-now/> (Laatst geraadpleegd 31 juli 2019).

- 'Grasset et Fasquelle'. *Collections IMEC archives*, online. <http://www.imec-archives.com/fonds/grasset-et-fasquelle/> (Laatst geraadpleegd op 26 maart 2018).
- 'Jacques Lemarchand. Un critique combattant: Biographie de Jacques Lemarchand', online. <http://jacques-lemarchand.blogspot.com/> (Laatst geraadpleegd op 20 maart 2019).
- 'Jean Raine. Biographie 1927 – 1986'. *Jean Raine*, online. <https://jeanraine.org/biographie-9> (Laatst geraadpleegd op 25 maart 2018).
- 'La Maison'. *L'Âge d'Homme*, online. <https://www.lagedhomme.com/laMaison/> (Laatst geraadpleegd op 30 juli 2018).
- 'Les Cahiers Rouges'. *Grasset*, online. <http://www.grasset.fr/collections/les-cahiers-rouges> (Laatst geraadpleegd op 20 december 2017).
- 'Les textes de Jean Raine'. *Jean Raine*, online. <https://jeanraine.org/les-textes-de-jean-raine> (Laatst geraadpleegd op 25 maart 2018).
- 'Prijzen'. *Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus*, online. <https://www.uantwerpen.be/nl/onderzoeksgroep/hugo-claus-centrum/prijzen/> (Laatst geraadpleegd op 22 februari 2018).
- 'Raymond Queneau, de l'Académie Goncourt'. *Gallimard*, online. <http://www.gallimard.fr/Contributeurs/Raymond-Queneau> (Laatst geraadpleegd op 4 augustus 2017).
- 'Roger-Viollet', online. <https://www.roger-viollet.fr/fr/asset/fullTextSearch/search/hugo%20claus/page/1#nb-result> (Laatst geraadpleegd op 12 november 2018).
- 'Un lieu, une histoire: Naissance du théâtre moderne: Lugné-Poë 1893 – 1928'. *Le Théâtre de l'Œuvre*, online. <https://www.theatredeloevere.com/un-lieu-une-histoire/> (Laatst geraadpleegd op 11 december 2018).
- Van Dale Online Woordenboek Frans-Nederlands* (Laatst geraadpleegd op 9 juli 2018).
- 'Vertalingendatabase', *Nederlands Letterenfonds*, online. <https://letterenfonds.secure.force.com/vertalingendatabase/> (Laatst geraadpleegd 8 oktober 2019).
- 'Verwijswoorden: haar, zijn, hem, het, zij, hij'. *Genootschap Onze Taal* (2011), online. <https://onzetaal.nl/taaladvies/verwijswoorden/> (Laatst geraadpleegd op 1 maart 2019).

Voor de doorbraak. De voorgeschiedenis van een ‘succesverhaal’.

Een onderzoek naar de genese en receptie van de vroege vertalingen van Hugo Claus' werk in het Frans

Hugo Claus (1929-2008) wordt vaak gezien als een van de belangrijkste twintigste-eeuwse Vlaamse auteurs, met een oeuvre dat internationale lof ontving. Voor een Nederlandstalig auteur is vertaling in een centralere taal noodzakelijk om toegang te krijgen tot de World Republic of Letters. Al vanaf het prille begin van Claus' literaire loopbaan speelden de talrijke en zeer vroege Franse vertalingen en Parijse publicaties van zijn werk een rol in de internationale circulatie en literaire consecratie van zijn oeuvre. Tot nu toe zijn deze vroegere Franse vertalingen echter nog maar zeer sporadisch bestudeerd. Om een beter inzicht te krijgen in de totstandkoming en effecten ervan op de internationale verspreiding en status van Claus' werk onderzoeken we in deze studie de tekstuele en materiële vertaalprocessen van de vroegere Franse vertalingen evenals hun vroege internationale receptie. Vervolgens vergelijken we deze vroege vertalingen met de latere hervertalingen, om zo temporele en spatiale verschillen in de netwerken, vertaalstrategieën en internationale positie van de auteur en diens oeuvre in kaart te brengen. Gezien de vroege ontvangst en belangrijke positie van Claus' dramawerk in zijn Franstalige receptie, zullen we onze aandacht hoofdzakelijk daarop toespitsen. Aangezien Claus' dramaproductie niet losstaat van de rest van zijn werk, betrekken we echter ook andere belangrijke Franse vertalingen van zijn werk bij ons onderzoek. In onze analyse van het vertaalproces belichten we de tekstuele en paratekstuele 'resémantisations' die door linguïstische, ideologische, socio-culturele en historische verschuivingen teweeg worden gebracht en brengen die in verband met epitekstuele bronnen en allerhande contextuele factoren (de individuele en institutionele positie van de bemiddelaars, de contacten binnen de netwerken, de mediatisering van de auteur, vertaalsubsidies, kritische weerklank etc.). Op het kruispunt van deze tekstueel-discursieve en contextuele analyse onderzoeken wij de beslissende rol van vertalers en/of bemiddelaars in hun hoedanigheid van tekstuele 'stemmen' en extratekstuele 'agents'. Bij uitbreiding wil deze studie die het culturele transferproces van een perifere naar een centrale taal onder de loep neemt ook bijdragen tot een beter begrip van de functie en positionering van twintigste-eeuwse Vlaamse, Nederlandstalige literatuur in Franse vertaling en van de interculturele, intra- en internationale dynamieken tussen het Nederlandstalige (Vlaamse) veld en het Franstalige veld, meer bepaald tussen het perifere subveld van Franstalig-Belgische vertalingen en het Parijse centrum en tussen Vlaamse en Franstalige intra-Belgische culturele velden.

Before the big breakthrough. The preliminary history of a 'success story'.

An investigation into the coming about and reception of the early French translations of Hugo Claus' oeuvre.

Hugo Claus (1929-2008) is often praised as one of the most important Flemish authors of the twentieth century, with an internationally acclaimed oeuvre. For an author writing in Dutch, translation into a more central language is a basic condition to enter the World Republic of Letters. From the very beginning of his literary career, the exceptionally early and numerous French translations and Parisian publications of Claus' work played a crucial role in the international circulation and literary consecration of his oeuvre. However, until now, especially the earlier French translations have received very little scholarly attention. In order to gain an insight into their coming about and their effects on the international spread and status of Claus' oeuvre, we investigate the textual and material translation processes of the earlier French translations as well as their early international reception. The subsequent comparison with later retranslations enables us to outline temporal and spatial differences and evolutions in the networks, translation strategies and international position of the author and his oeuvre. Because of its early reception and important position amongst the French translations of his work, Claus' dramatic production will receive our main attention – however, not in isolation from other significant French translations of his work. In our analysis of the translation process, we investigate the textual and paratextual 'resemantisations' due to linguistic, ideological, socio-cultural and historical shifts by relating them to epitextual sources and various contextual factors (individual and institutional position of the mediators, networks of contacts, mediatization of the author, translation subsidies, critical resonance etc.). At the crossroads of this textual-discursive and contextual analysis, we investigate the decisive role of the translators and/or mediators both as textual 'voices' and as real-life agents. Moreover, this study of a cultural transfer from a peripheral language into a central one aims at gaining a clearer understanding of the functioning and positioning of twentieth-century Flemish, Dutch-language literature in French translation and of the intercultural, international and intranational dynamics between the Dutch-speaking (Flemish) and Francophone fields, between the peripheral sub-field of Francophone Belgian translation and the Parisian centre and between the Flemish and Francophone intra-Belgian cultural fields respectively.

Avant le coup d'éclat. Prélude à l'histoire d'un 'succès'.

Étude de la genèse et de la réception des premières traductions de l'œuvre de Hugo Claus en français.

Hugo Claus (1929-2008) est souvent considéré comme l'un des plus grands écrivains flamands du XX^{ème} siècle, avec une œuvre consacrée et reconnue sur le plan international. Pour un auteur écrivant en néerlandais, être traduit dans une langue plus centrale que la sienne est un prérequis pour pouvoir intégrer la République mondiale des Lettres. Dès les débuts de la carrière littéraire de Claus, les traductions françaises et les publications parisiennes exceptionnellement nombreuses de plusieurs de ses textes ont joué un rôle crucial pour la circulation et la consécration littéraire de son œuvre. Mais jusqu'à présent, ces premières traductions françaises n'ont presque jamais été étudiées. Afin de mieux comprendre leur genèse et leurs effets sur la diffusion et le statut de l'œuvre de Claus à l'échelle internationale, notre projet étudie les processus de traduction textuels et matériels et la réception internationale de ces traductions françaises qui ont vu le jour pendant le premier épisode de sa carrière en français. Ensuite, nous comparons ces premières traductions avec les retraductions ultérieures, ce qui nous permet de tracer les différences et les évolutions temporelles et spatiales dans la configuration des réseaux, les stratégies de traduction et la position internationale de l'auteur et de son œuvre. En raison de sa réception très rapide et de sa position importante parmi les traductions françaises de son œuvre, la production dramaturgique de Claus recevra la plupart de notre attention, sans pour autant l'isoler d'autres genres significatifs pour son œuvre en traduction française. Dans notre analyse du processus de traduction, nous examinons les 'resémantisations' linguistiques, idéologiques, socio-culturelles et historiques en les reliant à des sources épitextuelles et à divers facteurs contextuels (la position individuelle et institutionnelle des médiateurs, les réseaux de contacts, le caractère médiatique de l'auteur, les subventions de traduction, le retentissement critique etc.). Au croisement de cette analyse textuelle-discursive et contextuelle, nous étudions le rôle décisif des traducteurs/médiateurs en tant que 'voix' textuelles et agents extratextuels. Par extension, cette étude d'un transfert culturel d'une langue périphérique vers une langue plus centrale vise à mieux comprendre le fonctionnement et positionnement de la littérature flamande, néerlandophone du XX^{ème} siècle en traduction française et à révéler des dynamiques interculturelles, intra- et internationales entre respectivement le champ néerlandophone (flamand) et francophone – plus spécifiquement entre le sous-champ périphérique des traductions francophones belges et le centre parisien, et entre les champs culturels intrabelges flamands et francophones.

